Пролетарии всех стран, соединяйтесь!

№ 24 (616) ЦЕНА 20 коп.

28 МАЯ 1934 г.

КИНО
ШЕСТИДНЕВНАЯ ГАЗЕТА

ОРГАН ГЛАВНОГО УПРАВЛЕНИЯ КИНО - ФОТОПРОМЫШЛЕННОСТИ ПРИ СНК СССР И ЦЕНТРАЛЬНОГО КОМИТЕТА СОЮЗА РАБИС

привет VI пленуму ЦК РАБИС

Пятнадцатилетие профессионального союза работников искусств — знаменательная дата не только для тысячи актеров, художников, музыкантов, но и для миллионов зрителей и слушателей, наполняющих каждый вечер театры, клубы, кино, выставки, цирки, концертные залы и другие зрелищные предприятия нашей страны.

Гигантский размах культурного строительства обеспечил непрерывный рост и исключительный творческий под'ем всех участков советского искусства. Масштабы художественного обслуживания трудящихся, вызванные общими успехами социалистического строительства, огромны. Под'ем материального уровня жизни миллионов рабочих и колхозников нашей страны вызвал и воспитал в них новые, возрастающие с каждым днем, требования к искусству.

Не только не отстать от этих требований, но максимально развивать и углублять их — вот что является задачей нашего искусства, художников, делающих это искусство, организаций, об'единяющих этих художников. И здесь ответственнейшую роль играет профессиональная организация работников искусств — об'единяющая, организующая и воспитывающая творческие кадры, руководящая жизнью разнообразнейших художественных организмов, обеспечивающая идейно-политический и экономический рост всего фронта советского искусства.

Пятнадцатилетний путь Союза Рабис — путь активной борьбы за генеральную линию партии, путь бесспорных и больших успехов. Особенно ярко и ощутимо чувствуются эти успехи, если сравнить их с той мрачной картиной, которую представляет собой состояние зарубежного, буржуазного искусства, неуклонно деградирующего и вырождающегося. Ясно, что ни в какой иной стране нет и никогда не было таких условий и возможностей художественного творчества, такого внимания и заботы о людях искусства, какую видим мы, видят и признают даже наши враги, в нашей, Советской стране. С тем большим правом, работники искусства — и в частности работники советской кинематографии — могут высказать ряд практических, неотложных пожеланий, к которым не может не прислушаться юбиляр:

еще жестче, еще непримиримее бороться с элементами расхлябанности, бесхозяйственности, дезорганизованности, до сих пор живущими на наших кинофабриках;

еще активнее помогать созданию квалифицированных кадров советских киноактеров, режиссеров, операторов, сценаристов;

еще шире развернуть работу по идейно-политическому воспитанию, улучшению материально-бытовых условий жизни киноработников;

еще ближе, еще теснее сплотить работников кино с работниками других искусств, помочь их взаимному обогащению, без которого задача создания фильм, достойных кинематографии социализма, фильм для миллионов — не может быть выполнена.

НЕДОПУСТИМОЕ ОТСТАВАНИЕ

Пленочное производство стало узким местом в работе кинопромышленности. Ликвидировать отставание пленочных фабрик—значит решить основные вопросы кинофикации страны.

План I квартала выполнен пленочными фабриками всего на 37,5 проц. Одной из причин этого является остановка на январь завода ВИВ, автоматически выключившего из производства Шостенскую пленочную фабрику. Но **главная причина** прорыва лежит в другом: **в неналаженной работе по снабжению сырьем и совершенно неудовлетворительной организации производства.**

Апрель не дал перелома. Выполнение программы осталось на уровне в 54 проц. За обычными ссылками на недоснабжение сырьем **скрываются вопиющие безобразия в самой организации производства, неналаженность производственного процесса, безобразная работа снабженческих аппаратов.** В апреле, например, Шостка была обеспечена комплектным снабжением на 78 проц. и, однако, программу выполнила всего лишь на 40 проц. Из наличного сырья фабрика сделала коллодия 78 проц. плана, основы же всего только—52 проц., подслоя—46 проц., в отделке осталось 44 проц., а в готовом виде пленки выпущено всего 40 проц.

Таким образом, при безусловной возможности выполнить программу на 78 проц. фабрика **половину пленки растеряла на переходах от одного производственного звена к другому, при огромном росте внутрифабричного брака.**

Этот пример достаточно наглядно характеризует безобразное состояние организации производства и низкое качество технического руководства фабрики.

Главное управление и трест ФОКХТ провели ряд мероприятий по укреплению сырьевой базы пленочного производства. Правительство приняло специальное решение по усилению снабжения сырьем пленочных фабрик и особым постановлением обязало хозяйственные наркоматы—Наркомтяжпром, Наркомлес и НКСнаб—и входящие в их состав предприятия бесперебойно обеспечивать пленочные фабрики сырьем. Этими мероприятиями обеспечение основными видами сырья фабрик доведено в этом году до 100 проц.

Одновременно ГУКФ наметил к срочному проведению ряд мероприятий по усилению оперативности и маневренной способности пленочных предприятий в обеспечении сырьем: увеличение оборотных средств и увеличение запасов сырья, выделение инспекторов по качественной приемке сырья от поставщиков, строительство хранилищ для запасов спирта и эфира, создание тарного хозяйства на фабриках для хранения и транспортировки сырья, выделение специального фонда на премирование и т. д.

Все эти мероприятия являются **только началом** большой работы и упорной борьбы за создание **прочной сырьевой базы пленочной промышленности. ФОКХТ и пленочные фабрики обязаны усилить оперативную работу по реализации решений правительства и всех намеченных мероприятий.** Для этого необходимо в первую очередь укрепить и сделать боеспособными снабженческие аппараты треста и фабрик.

Однако дело не только и не столько в сырье.

Совершенно неудовлетворительное состояние хозяйственно-технического руководства на пленочных фабриках не в меньшей степени срывает производственную программу, нежели недостаток сырья.

Основные процессы технологии пленочного производства в основном освоены фабриками.

Но было бы грубейшей ошибкой считать, что этим решена задача освоения пленки. Партия поставила вопрос об освоении, как задачу освоения новых предприятий, новой техники, освоения проектных мощностей, поднятия производительности труда, повышения качества продукции и сокращения себестоимости.

Вне решения всей суммы этих вопросов не может быть решена задача освоения. Освоить — значит все лучше и лучше работать.

Тот факт, что пленочные фабрики работают плохо, что программа из месяца в месяц срывается, что качество пленки все еще неудовлетворительно, что кадры в процессе производства плохо готовятся, свидетельствует о том, что практически задача освоения на пленочных фабриках решается безобразно плохо.

Из пленочной промышленности надо изгнать всех очковтирателей и болтунов и привлечь энергичных, оперативных людей, способных практически организовать дело.

Необходимо расследовать причины и призвать к ответу непосредственных виновников срыва апрельской программы.

Нельзя также оставить безнаказанными такие случаи дезорганизации и безответственности в производстве, когда, например, причины 20 проц. простоя основного цеха Шостки в апреле даже не могут быть установлены.

К строгой ответственности должны быть привлечены и виновники остановки с 12 по 19 мая цеха основы Переяславльской фабрики, из-за прямого нарушения плана завоза эфира.

Не амнистиями, а усилением ответственности и строжайшими взысканиями в отношении виновных в дезорганизации производства и срыве программы можно ликвидировать то безобразное состояние, в котором находится пленочная промышленность.

За неудовлетворительное руководство сняты с работы директора Шостенской и Переяславльской фабрик. Новые директора пленочных фабрик (т. **Сидоренко**—Шостка и т. **Бахвалов**—Переяславль) должны учесть уроки работы своих предшественников и немедля **создать на пленочных фабриках обстановку энергичной борьбы за полное выполнение программ, за каждый метр пленки, за ее высокое качество.** Они должны организовать и возглавить рабочих и ИТР за быструю ликвидацию прорыва в производстве пленки, за достойное место, которое должно принадлежать в системе кинопромышленности их предприятиям—первенцам советской кинопленки.

Особое внимание Шостке!

Шостка решает выполнение заданной правительством программы по выпуску пленки. Между тем Шостка находится в дезорганизованном состоянии.

Руководства ГУКФ и ФОКХТ приняли в марте непосредственно на фабрике ряд мер по ликвидации безобразной работы отделочного цеха, превратившегося в узкое место фабрики.

Эти мероприятия плохо выполняются: попрежнему на фабрике грязь, отсутствие прозодежды, слабость дисциплины и т. п.

Но в апреле работу Шостки сорвал уже не отделочный цех, а цех **основы.**

Грубое экспериментаторство, отсутствие оперативного технического руководства и строго соблюдаемого режима привели к тому, что Шостку продолжает лихорадить.

Необходимо добиться немедленного и решительного оздоровления Шостки!

В первую очередь необходимо срочно **укрепить техническое руководство фабрики,** назначив авторитетного и квалифицированного технического руководителя, способного практически организовать производство и драться за выполнение плана. Необходимо **укрепить средние звенья** технического персонала. Смелее и решительнее привлечь в пленочную промышленность специалистов из смежных отраслей химии и обеспечить систематическую работу по повышению квалификации технических кадров Шостки, создав для них необходимые культурные условия.

Трест ФОКХТ должен с максимальной оперативностью непосредственно заняться Шостенской фабрикой.

Лучших работников треста немедленно перебросить на Шостку!

Шостка является тем основным и главным предприятием ФОКХТ, по работе которого будет оцениваться работа треста в целом!

Трест должен сделать из этого все необходимые выводы.

Я. ЧУЖИН

ПЯТНАДЦАТЬ ЛЕТ

Председатель ЦК союза Рабис т. Боярский

Пятнадцать лет существования профессионального союза работников искусств — это целая эпоха в жизни художественной интеллигенции Советского союза, это путь неуклонного роста и развития художественной культуры нашей страны.

Открывшийся VI пленум ЦК Рабис по времени совпал с 15-летием союза работников искусств, поэтому и его первый день целиком был посвящен этому юбилею.

Председатель ЦК Рабис т. **Я. И. Боярский** в докладе о 15-летии Рабис изложил историю развития профсоюза. Проведя параллель между бесправным положением работников искусств в дореволюционное время и необычайными возможностями для роста сейчас, т. Боярский обрисовал картину развала общественных организаций работников искусств за границей, картину безграничной эксплоатации художника всех видов искусств предпринимателем.

«У нас сейчас,—говорит т. Боярский,—созданы исключительные условия для максимального развития и роста всех видов искусств. Наш ответ на решения XVII партс'езда о задачах искусства во второй пятилетке должен заключаться в создании произведений невиданных качеств, качеств, стоящих на уровне нашей великой социалистической эпохи».

Все выступления были очень кратки и в основном сводились к воспоминаниям о первых днях работы после Октябрьской революции и изменениях в положении работников искусств.

От киноработников говорил режиссер **Довженко.** Он остановил внимание делегатов на том, что мы сейчас уже настолько привыкли к новым формам быта, что не замечаем и забываем о их значимости. Как пример он рассказал о высокой взволнованности одного немецкого писателя-коммуниста, посетившего праздник 8 марта на одном из советских заводов.

— Мы же,—говорит т. Довженко,—как-то даже забыли, сколь большое и значительное это событие. Самое же важное, что мы имеем на сегодня, это то, что мы из об'ектов исторических условий стали суб'ектами. И нет сейчас выше работника искусств, как работник искусства Советского союза. Мы уже почти доросли до звания педагогов миллионов трудящихся.

— На решения XVII партс'езда,—закончил т. Довженко,—мы должны ответить повышением идейного уровня и художественного качества нашего советского, партийного искусства.

Несколько очень интересных примеров погони за куском хлеба и зависимости художника при капитализме от капризов предпринимателя привел скульптор **Меркуров.**

Умирающий художник Куинджи рассказал Меркурову историю покупки у него картины «Березовая роща» Третьяковым.

Куинджи просил за картину 250 рублей, а Третьяков предложил 100 рублей и потом приходил ежедневно и прибавлял по 25 копеек в день, пока не догнал цену до 150 руб. Вконец измученный Куинджи уступил ему «Березовую рощу» за 150 руб.

«Ты сосчитай, Меркуров, сколько раз он был у меня, чтобы по четвертаку в день набавить 50 рублей?»

— Или вот пример из моей собственной практики,—говорит Меркуров.—В Париже ко мне приходит богатый старик и просит сделать бюст его умершего племянника таким, каким он был накануне смерти, по миниатюрному портрету, снятому за несколько лет до этого. И я согласился—голод заставил.

С воспоминаниями выступали: народные артисты республики тт. **Собинов** и **Юран,** артист цирка т. **Альперов,** работник сцены т. **Матвеев** и представитель МОРТ т. **Новат.**

Первый день работы VI пленума ЦК Рабис закончился приветствиями в связи с 15-летием союза: **ЦК ВКП(б) и любимому вождю всех трудящихся тов. Сталину, вождю Красной армии тов. Ворошилову и председателю ВЦСПС тов. Швернику.**

Е.

РАДИО С СЕВЕРА

Москва, газете „Кино“

Берингово море Пароход „Смоленск“ 22 мая

После встречи «Смоленска», «Красина» и «Сталинграда» с челюскинцами в бухте Провидения об'единили на «Смоленске» весь снятый материал похода «Челюскина», его гибели, спасения. Снимаем обратный путь челюскинцев, героев-летчиков во Владивосток. Имея ценнейший исторический материал, снятый в сложных условиях суровой Арктики, горим нетерпением показать его всему Советскому союзу.

Горячий привет!

Операторы Союзкинохроники:
ШАФРАН, МИКОША, ВИХИРЕВ, САМГИН.

Ленинградским отделением Союзкинохроники получено радио от тов. **Палея,** оператора на ледоколе «Красин». В радиограмме т. Палей сообщает о встрече всех операторов, принимавших участие в спасательных экспедициях: **Самгина** («Сталинград»), **Микоши** («Смоленск») и **Шафрана** («Челюскин» — лагерь Шмидта).

Первую партию пленки, заснятой на «Красине» во время перехода через Атлантический и Тихий океаны, т. Палей отправил в Москву из Америки. Вторую партию он отправляет с Шафраном.

Палей остается на «Красине» и будет снимать дальнейший переход «Красина» в Ленинград (Северным морским путем с востока на запад). У него осталось около 2000 метров пленки, кроме того отдано распоряжение остальным операторам передать Палею всю неиспользованную пленку.

●

В Северный край выехала экспедиционная группа Ленинградского отделения Союзкинохроники во главе с оператором **Донец.** Маршрут экспедиции: верховье Ижмы, Троицко-Печерское, Усть-Пильма, Обдорск, Нарьян-Мар.

Экспедиция продлится до конца года. Будут засняты угольные и нефтяные разработки на Воркуте и Ухте, строительство национального Ненецкого округа и т. д.

●

На Кольский полуостров выехала экспедиция Союзкинохроники (режиссер Киселев, оператор Богоров). В задачи экспедиции входит с'емка природных богатств Кольского полуострова и нового строительства для хроникальной фильмы и киножурнала. Экспедиция заснимет Хибины, Невастрой, рыбное хозяйство на Мурмане и т. д.

●

Первым регулярным рейсом парохода на Шпицберген, открывающегося этим летом, отправляется оператор Северного отделения Союзкинохроники, который должен снять путь на Шпицберген и обратно.

●

По получении в Ленинграде сообщения о гибели германского субстратостата специальным самолетом к месту гибели вылетели работники Союзкинохроники **Григор** (оператор) и **Шмидт** (руководитель с'емок). Прибыв на место катастрофы, они засняли разбившийся субстратостат, место аварии, отправку трупов погибших, прибытие германской комиссии и т. д.

КОЛХОЗНЫЙ ЗРИТЕЛЬ И ЭКРАН

Сельского киномеханика с его двумя зелеными ящиками и любят и ненавидят, смотря по тому, как он работает и что он показывает.

Вот в Тихорецком районе Азово-Черноморского края киномеханики не пользуются уважением колхозников. Да и сами свой труд не любят. И все потому, что местные кинорyководители не умеют руководить, не умеют создать для киномеханика хороших условий труда. В самом деле, как киномеханик Тихорецкого районного агентства может любить свою профессию, когда ему за его труд платят одинаково, как за хорошую работу, так и за плохую. Именно в этом—причина убыточности Тихорецкой районной деревенской сети, причина невыполнения плана и слабого охвата колхозов договорами на кинообслуживание.

Можно было бы привести десятки об'ективных причин, якобы мешающих киноработе в колхозах, но все они оказываются мыльными пузырями при ближайшем столкновении с действительностью, ибо все дело не в об'ективных причинах, а в самих людях. Это особенно ярко видно, если сравнивать киноработу в Тихорецком районе с киноработой в Чистопольском районе Татарской республики.

Уже самый факт роста киносети в колхозах Чистопольского района с 27 кинопередвижек в 1933 г. до 33 кинопередвижек и 10 стационаров к концу I квартала 1934 г. говорит о том, что здесь любят и умеют работать.

По Чистопольскому району перевыполнен план заключения договоров на кинообслуживание колхозов. Большинство колхозов, убедившись в добросовестной работе кинопередвижек, охотно предоставляют киномеханикам квартиры и питание.

Наиболее слабое место в деревенской киноработе — это фильма, ее художественное качество и техническая изношенность. Нет сейчас в Союзе ни одного района, где бы ни жаловались на отсутствие художественных фильм, на стремление контор Россна бфильм подсунуть кинопередвижке вместо художественной полнометражную агитпроп, а то и техническую фильму о сварке рельсов, об автосцепке и об иных очень актуальных, но малоинтересных для колхозника вещах.

Диссонансом прозвучали на пленуме доклады представителей районов о киноработе в деревне. VI пленум по времени совпал с 15-летием профсоюза работников искусств. Диссонансом прозвучали доклады потому, что самый заброшенный участок профсоюзной работы — это работа с киномеханиками.

Только половина деревенских киномехаников — члены союза. И только незначительная часть из них члены профсоюза Рабис. Никакой работы, никакой заботы профсоюза о себе киномеханик не чувствует. В результате извращается новая система оплаты труда. Есть районы, где киномеханики не получают зарплату по 4—5 месяцев. Не выполняется решение правительства о снабжении киномехаников наравне с сельскими учителями. Трудовая дисциплина расшатана. Прогулы без уважительных причин — обычное явление.

Содокладчик от ЦК Рабис т. **Гринберг** говорит об организации труда в сельской киносети, о хозяйственном руководстве ею.

Простой пример. В двух районах заключают договора с колхозами. В одном районе заключение договоров идет со скрипом и спотыкаясь, а в другом гладко, досрочно. Дело оказывается—не в качестве людей, а в качестве самих договоров.

В первом случае все колхозы стригутся под одну гребенку, и оплата идет из расчета числа сеансов. При этом колхоз с 50 трудоспособными платит столько же, сколько и колхоз с 500 трудоспособными. И приходится маломощным колхозам платить за кинопередвижку по рублю с человека.

Во втором случае (Татреспублика) диференцируется плата, исходя из мощности колхоза. В этом случае мелкие колхозы платят за сеанс 12—15 рублей, а более мощные — 25—30 рублей. В среднем колхознику абонемент на 10 посещений обходится в 3, максимум в 4 рубля.

И содокладчик, и оба докладчика, и участники прений единодушно заявляют, что участие и помощь политотделов киноработе на селе носит конкретные формы. Политотделы берут под свое покровительство киномехаников, выделяют специального работника по киноработе, отпускают средства, контролируют качество фильм, содействуют заключению договоров с колхозами на кинообслуживание.

Но некоторые областные киноорганизации, например, Винницкая областная контора Украинфильм, решила, что лучше пускай политотделы целиком распоряжаются кинопередвижками. И не раздумывая долго, **передала** (а не прикрепила) политотделу Облзу НКЗ Украины 50 проц. передвижек, из всех имеющихся в области (420 передвижек).

Представитель Украинфильм т. Винарский «с радостью» сообщил пленуму, что Украинфильм собирается передать политотделу НКЗ Украины всю деревенскую кинопередвижную сеть! Это, конечно, очень легкий и удобный для Украинфильм выход, но не верный.

Положение с профработой среди деревенских киномехаников Украины не лучше, чем в РСФСР. Больше того, на Украине максимум 15 проц. деревенских киномехаников — члены союза Рабис.

Наиболее острыми были жалобы местных работников на изношенность фонда фильм. Нет района, где бы средняя техническая годность фильм была выше 50 проц. В большинстве же районов о технической «годности» можно говорить только весьма условно.

Работники деревенской киносети на пленуме пред'явили производству фильм и фабрикам пленки большой и все еще неоплаченный счет.

Звуковой фильме закрыта дорога в деревню. В то же время в темплане 1934 г. намечена постановка в подавляющем большинстве звуковых фильм. Особенно Межрабпомфильм, у которого из 13 запланированных на 1934 г. фильм — лишь одна немая.

Сейчас из 23 новых фильм, вышедших в 1934 г., только 6 попали на деревню, ибо только 6 немых.

На пленуме много говорилось о световой газете, завоевавшей в деревне все права гражданства. Она оказалась прекрасным агитатором и помощником в борьбе за успешное выполнение весенней посевной кампании.

Начальник управления кинофикации при СНК РСФСР т. **Милютин,** рассказав о работе киносети, остановился на недостатках работы смежных с киносетью киноорганизаций. Картина, нарисованная т. Милютиным, выглядит весьма мрачно.

Посещаемость кинозрелищ в 1933 г. упала на 23 проц. по сравнению с 1932 г.

За весь 1933 г. в фонд фильм поступило 2 655 копий, в то время как в 1929 г. поступило 9 тыс. копий, а нужно 12—13 тыс.

В 1934 г. перелома не чувствуется. За I квартал поступило 413 копий, вместо запланированных 2.100 копий.

В деревне зачастую показывают сплошную рвань, без начала, без названия, без всякой связи и смысла.

Сейчас пополнение фонда фильм тормозится плохой работой пленочных фабрик и отсутствием немых фильм, в то время как 98 проц. всех киноустановок немые.

— Мы должны, — говорит т. Милютин,—в ближайшие три года дать, по крайней мере, одну звуковую кинопередвижку в районе деятельности каждого политотдела МТС.

*

Для разработки резолюции пленума по киноработе в деревне избрана комиссия в составе: тт. Гринберга, Винарского и Лисенко.

ЕВГ. ШЕВАЛЬ

БОЛЬШОЕ ИСКУССТВО ДРАМАТУРГИИ

Открылось Всесоюзное совещание драматургов, которое должно обсудить тезисы докладов о драматургии к первому Всесоюзному с'езду советских писателей.

В первый день совещания были заслушаны доклады товарищей **Кирпотина, Киршона** и **Погодина.** Они говорили о театральной драматургии, но многое из сказанного ими относится в равной мере и к драматургии кинематографической.

Тов. **Кирпотин** поставил в своем докладе вопрос о просветительно-воспитательных задачах театра, о его политической роли и о путях драматургии к выполнению этих задач.

Когда речь идет о просвещающей и воспитательной роли театра, о его **политической роли,** решающее значение приобретает **репертуар. Для того чтобы театр осуществил полностью свои просвещающие и воспитательные возможности, обязателен высокий уровень драматургии.** Репертуар — это рупор, направленный на массы.

Перспективы развития драматургии в нашей стране поистине гигантские. Об успехах нашей драматургии за последние годы с достаточной убедительностью говорят результаты проведенного конкурса на лучшую пьесу.

Для обильно населяющих кинематографию отрицателей занимательности и сюжетности драматургии, для проповедников статической «философичности», интересно привести упоминание тов. **Кирпотина** о реакционном «театре без действия», родившемся как раз в эпоху реакции и спада революционного движения. Тов. **Кирпотин** напомнил о «неподвижном» театре Метерлинка, долженствовавшем статически воплощать «тайники молчащей души», о символическом театре Леонида Андреева, о Гордоне Крэге с его абстрагированием и иррационализированием на сцене, о монографии Ю. Айхенвальда, доказывающей ненужность театра вообще. Все эти «теоретики» и «практики» — результат одного и того же явления — страха перед активной революционной борьбой.

Для кинематографии вопрос о сюжетности, т. е. действенности искусства, решен так же, как для театра и других искусств. Специфическая основа театра — действие. Мы живем в самую активную динамичную эпоху, насыщенную невиданным богатством идей и драматических коллизий.

Задача пролетариата — самого активного класса, **задача советского театра (и кинематографии) не об'яснять, а изменять мир.**

Наша драматургия имеет значительные успехи в овладении новой тематикой. **Драматургия не могла бы стать любимым достоянием миллионов, если бы она не отразила жизнь и устремление миллионов.** Опираясь на советскую действительность, на высокое мировоззрение, наше искусство нашло себе новые пути. Наш реализм приобретает новый характер. Наш реализм в отличие от буржуазного носит не отрицающий, а утверждающий характер.

Мы создали новую по социально-историческому типу драматургию. Теперь **перед нами задача — достижения художественного уровня мировых образцов драматургии.**

Существует теория о невозможности полного и всестороннего отражения в драматургии героев социалистического строительства из-за того, что и герои и строительство находятся еще в становлении. Носители и последователи этой теории занимаются главным образом заготовками «первичного сырья». Отсюда — гипертрофия очерка в нашей литературе, документализм, тенденция к созданию зарисовок и портретов вместо образов. С тезисами, разоблачающими эту теорию, выступает тов. **Киршон.** Эта теория (имевшая еще не так давно значительный успех в кинематографии и еще сейчас находящая себе поклонников) ведет к обеднению, принижению искусства. Процесс становления форм социалистической действительности наиболее богат возможностями художественного выражения. Процесс становления сам по себе дает замечательный материал для создания полноценных образов.

Новое содержание должно найти формы, наиболее полно выявляющие это содержание, — таков смысл высказываний Максима Горького о языке и о форме. Основной признак нового в нашем искусстве это его содержание, его идеи. Тов. **Киршон** высказывается **за беспощадную борьбу с незаконченной, нечеткой, расплывчатой формой.** Но он против беспочвенного, непродуманного новаторства, скатывающегося, нередко, к простому формализму.

Тов. **Погодин** говорит о зрителе. Драматургическое произведение — это возможность воздействия. Театр — средство воздействия, зритель — цель. Никогда, ни на минуту нельзя забывать о цели — зрителе. **Драматург должен знать своего зрителя,** знать его настоящий, а не выдуманный язык, его поведение, его запросы, его эстетику.

Драматургическое совещание отчетливо указывает задачи и пути нашей драматургии: против узких рамок документализма. Против безыдейного скатывания к формализму и беспринципному новаторству. Против художественной серости и тусклых, неряшливых средств художественного выражения. Против безграмотного, искалеченного, обедненного языка.

За полноценный художественный образ. За создание действенных, сюжетных, высокоидейных, стройных, совершенных по форме, произведений искусства. **За высокий уровень драматургии.**

НЕЛЬМАН

УТВЕРЖДЕНЫ И ПУСКАЮТСЯ В ПРОИЗВОДСТВО

Детский сценарий **«Полесские Робинзоны»** по одноименной повести писателя **Маура.** Режиссеры — **Молчанов** и **Бахар.** Производство Белгоскино.

Детский звуковой сценарий **«Удивительный сад».** Сценарист—**М. Зац.** Режиссер—**Френкель.** Производство Киевской фабрики Украинфильм.

Детский сценарий **Эпик** и **Даниловича «Партизанская дочка»** на тему об участии детей в классовой борьбе в деревне. Режиссер Маслюков. Производство Одесской фабрики Украинфильм.

Звуковой сценарий Ермолинского **«Сердце»** для режиссера Барнета. Производство а/о Межрабпомфильм.

Звуковой сценарий— Верховского и Шумилина **«Свадьба»** для а/о Межрабпомфильм.

Звуковой сценарий Вершинина и Лукацкого «Справедливость» для а/о Межрабпомфильм.

Из фильмы «Живой бог»
Боец в гонг во дворе Ага-хана в Бомбее

„ЖИВОЙ БОГ"

На советском Памире среди отсталых слоев таджикского населения есть еще немало людей, которых до сих пор еще держит на веревке религия. Существует специальная религиозная секта исмаилитов, церковный вождь которой «живой бог» Ага-хан живет на те средства «закет», которые агенты этого пройдохи собирают со своей легковерной паствы. Это дает возможность Ага-хану жить припеваючи в своей резиденции, в Индии, иметь изрядный капитал в банках Англии. Ага-хан—послушное орудие английских империалистов в их стремлениях к захвату советского Памира.

Материал этот послужил стержнем для сценария «Живой бог», который ставится сейчас трестом Таджиккино, режиссер — т. Вернер.

Сценарий написал т. Ермолинский. Над улучшением этого сценария шла работа, начиная с декабрьского тематического совещания. ГУКФ поставил тогда перед сценаристом и режиссером задачу показать изнанку исмаилизма и его образов, показать это глубоко и серьезно, не сбиваясь на мотивы фарса, как это у нас нередко и, к сожалению, до сих пор имеет место в сценариях на зарубежном восточном материале.

Мы требовали от авторов не демагогического изгнания экзотики, а такого показа борьбы таджикских масс с религиозным дурманом, при котором наличие специфических ярких красок местного колорита, местных нравов и обычаев только сильнее подчеркнет и оттенит большую значимость, трудность и героику этой борьбы.

На-днях мы просмотрели крупные павильонные куски этой ленты. Сделаны они неплохо, отдельные, прямо сказать, — хорошо. Если режиссер в с'емке дальнейшего материала удержится на таком уровне, мы будем иметь интересную волнующую фильму. В фильме играет интересный актерский состав, из которого особо выделяется М. Штраух, исполняющий роль «живого бога» — Ага-хана.

Надо учесть необходимость дальнейшей помощи этой постановке — советом, принципиальной критикой и помощи непосредственно производственной.

БОРИС ШУМЯЦКИЙ

„ЭНТУЗИАСТЫ"

Подходит к концу работа над фильмой «Энтузиасты». По принятому плану озвучание должно было закончиться 15 июня. Фактически озвучание с актерами будет закончено раньше.

Первый день звукозаписи дал брак по вине техбазы. Прорыв этот удалось наверстать в дальнейшем усиленной работой.

С'емки закончены. К 1 июня будет произведена звукозапись.

„ЧАПАЙ"

То, что проделала и делает сейчас с'емочная группа по картине «Чапай» (режиссеры Васильевы), не является ни открытием, ни новостью. Но дело в том, что проводившиеся раньше подготовительные работы по другим картинам обычно не доводились режиссерами до конца и не имели тех результатов, какие мы видим по группе «Чапай».

Исключение представляет работа режиссера Кулешова по картине «Великий утешитель», где репетиционный метод являлся не только методом овладения ролями, но и способом четкой подготовки всех творческих единиц коллектива — режиссера, художника, оператора.

Еще ранее Кулешова в том же плане, но несколько менее оригинально, работал режиссер Александр Медведкин, над картинами «Полешко», «Держи вора», «Про белого бычка» и «Дурень ты, дурень». Особенность работы Медведкина заключалась в том, что над своими сатирами он работал в живописном плане, рисуя каждый кадр, каждое положение актера, каждый эпизод. В пределах той условности, в которой работал Медведкин, это было чрезвычайно легко, возможно и удобно.

Из фильмы «Чапай»
Арт. Леонид Кмит в роли Петьки

Гораздо большие трудности представляет собой работа, строящаяся в таком же разрезе, т. е. подготовка к с'емке предварительно каждого кадра, над **реалистическим** произведением, каким является сценарий «Чапай».

Группа провела чрезвычайно серьезную и интересную работу, совместно с художником и оператором над зарисовкой **всех** кадров будущей картины.

Из фильмы «Чапай»
Арт. В. Мясникова в роли Анны и Л. Кмит в роли Петьки

Мы приводим здесь несколько эскизов и несколько кадров, снятых по этим эскизам. Мы видим здесь некоторое несовпадение трактовки кадра, но в смысле композиционном режиссеры и оператор придерживаются почти точного схематического построения, заранее заданного.

Это дает возможность гораздо более ускорить с'емку, чем это бывает при нечетко проработанном подготовительном периоде, и этим самым сокращает болезненную «гигантоманию», которой и по сей день страдает большинство наших режиссеров.

То, что сделала группа «Чапай»,—это только первый шаг, первый несколько слишком долго затянувшийся опыт в деле организации подготовительного периода, но этот опыт уже может служить началом серьезной и коллективной проработки всех стоящих перед производственниками проблем организации собственного труда.

Л.

Петька.

Анна с любопытством смотрит на Петьку. Потом, заметив его смущение и попытку встать, улыбнулась:
— Ну, чего-ж вы?.. сидите!

Петька, уже о чем-то тихо беседующий с Анной, обернулся к Чапаеву:
— Василь Иваныч!.. Вот тут один... товарищ...
Лицо Петьки расплылось в широкую улыбку:
— Пристрастие имеет к технической части...

„САМЫЙ ГРЯЗНЫЙ"

1 фабрика Московского комбината приступила к практическому осуществлению приказа ГУКФ о постановке производства дошкольных фильм.

Находится в производстве художественная фильма для дошкольников «Самый грязный». Сценарий — **Федорченко**, режиссер — **М. Степанов**, оператор — **Лобова**, ассистент — **Брожовский**, художник — **Егоров**, нач. группы — **Васютичев**. Актеры: **Пужная, Садикова, Дулетов, Бокорев** и дети. В фильме будут участвовать животные. Срок окончания фильмы —22 июля.

„МЕРТВЫЕ ДУШИ"

Писатель **М. А. Булгаков** в течение двух месяцев работает над сценарием «Мертвые души» по Гоголю для 1 фабрики Московского кинокомбината. 15 мая автор сдал и дирекцией фабрики и Комбината утверждена экспозиция сценария. Законченный сценарий будет сдан автором значительно раньше намеченного срока (вместо 15 августа — 1 июля 1934 г.). «Мертвые души» —единственная картина в темплане Комбината 1935 г., построенная на классическом литературном наследии.

„ДЖАЗ-КОМЕДИЯ"

Первого июня сдается в законченном виде «Джаз-комедия». Последний месяц группа работала в две смены, проводя озвучание картины. 23 мая озвучен наиболее сложный об'ект фильмы «Финал финалов». В озвучании этого эпизода принимал участие симфонический оркестр в составе 150 человек. Музыкальная часть озвучания проводилась под непосредственным руководством композитора И. О. Дунаевского. Параллельно с окончанием озвучания ведется работа по монтажу негатива. К моменту сдачи контрольного экземпляра негатив будет полностью смонтирован, и копировальная фабрика Московского кинокомбината приступит к массовой печати копий.

В процессе работы над фильмой группа применяла ряд новых технических методов. Так, например, все сцены, в которых имеются танцы и пение, снимались под заранее записанные рабочие фонограммы. Фонограммы воспроизводились в павильоне и под фонограмму актеры репетировали свои музыкальные номера.

После того как номер срепетирован, снималось немое изображение, причем с'емочная камера работала синхронно с звуковоспроизводящим аппаратом. Таким образом, в немом изображении в точности сохраняется темп и ритм, имеющийся на фонограмме. Снятое немое изображение затем озвучивалось обычным путем.

Такой способ с'емки имеет ряд преимуществ как перед обычным последующим озвучанием, так и перед способом простой синхронной с'емки. Если актриса должна одновременно петь и танцовать, то синхронная запись пения обычно получается невысокого качества, так как микрофон не может следовать за всеми движениями актрисы на средних планах. Снимать же подобную сцену немой с'емкой с последующим озвучанием, также в достаточной мере сложно, так как при таком способе темп и ритм движения могут быть нарушены, что снизит качество озвучания. Если же актер работает под заранее записанную фонограмму и немая с'емка производится синхронным мотором, то последующее озвучание никаких трудностей не представляет и в то же время дает высокое качество звукозаписи.

В картине широко применены различные методы комбинированной с'емки. Общие планы фасада мюзик-холла снимались макетным способом, с перспективным совмещением натурной части декорации. Также снимались все общие планы сцены мюзик-холла.

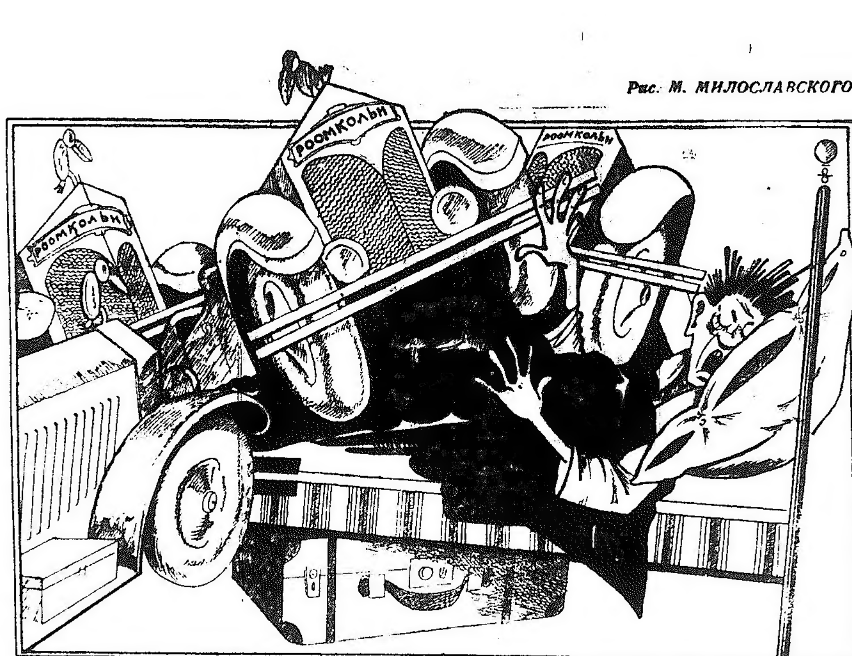
Сцены проездов джаза по ночной Москве и сцена у под'езда Большого театра снимались транспарантным методом. Этим же методом снималась ночная сцена у дуба, в которой Л. Утесов и актриса Орлова поют дуэт. Целый ряд транспарантных кадров имеется также и в других сценах фильмы.

Картина начинается с длинной, непрерывной панорамы на 140 метров. Вся панорама снята на натуре под заранее записанную фонограмму. Панорама пляжа снята на 80 метров.

Картина заканчивается длинной панорамой с применением макета Большого театра. Общий метраж фильмы 2 600 метров. В начале июня фильма будет показана на общественном просмотре.

Н. Т.

Рис. М. МИЛОСЛАВСКОГО



предэкспедиционные кошмары

„НЕНАВИСТЬ"

Пришло лето. С'емочные группы собираются в экспедиции. Одной из первых выезжает группа по фильме «Ненависть» (Фабрика № 1, сценарий—**Шухова**, режиссеры—**Преображенская и Правов**, начальник группы—**Гутин**).

Разработаны монтажные листы. Сценарий разбит на 51 об'ект, 34 из них—натурные. Художниками **Колупаевым и Жуковой** сданы все эскизы декораций и чертежи для поделок. Техническая фабрика из-за недостатка счетных работников несколько задержала калькуляцию декораций для сметы. Две самые большие декорации —«Дом Окатова» и «Колхозный двор»—будут об'еком по 650 кв. метров; декорация «Двор Пикулина», в которой будет 18 с'емочных дней, —500 кв. метров, остальные значительно меньше. Все приведенные площади включают точки аппарата. Оператор **Павлов** сдал операторский сценарий.

Все с'емки на натуре будут немые с последующим озвучанием. Звукооператор будет включен в группу только по возвращении из экспедиции. Разработана смета озвучания для произведения калькуляции по об'ектам для общей сметы. Группа рассчитывает закончить составление сметы в первых числах июня.

Но есть одно большое осложнение. Если оно не будет разрешено в течение ближайших дней, это может надолго затормозить работу и сорвать начало экспедиции. **Нет актеров на главные роли.** С Нароковым велись переговоры, но ЦК Рабис еще не утвердил их. О роли Фешки достигнуто соглашение с **Цесарской**. Межрабпомфильм дал свое согласие, но ЦК Рабис еще не дал разрешения. Открытым остается вопрос и о роли Линки, на которую приглашена актриса **Федорова**, но ее не отпускает Театр революции. Неопределенность судьбы трех ведущих ролей внушает большие опасения. **Необходимо разрешить этот вопрос в течение ближайших дней.**

По плану 5—7 июня группа выезжает в экспедицию в Казакстан.

К.

„ЗАКЛЮЧЕННЫЕ"

В отличие от других кинотрестов Востокфильм проявил максимальную поворотливость, редкую оперативность и необычайную быстроту в организации и осуществлении киноэкспедиций. В первые же дни наступившего лета люди отправлены в путь-дорогу. По фильме «Заключенные» выехала вся с'емочная бригада в составе 9 человек, по фильме «Пропавшее звено» выезжает около 20 человек, включая 17 детей—главных действующих лиц фильмы.

Все хорошо, если бы... эти экспедиции действительно нужны были. А это как раз проблематично!

По фильме «Заключенные» до сих пор **нет режиссерского сценария.** Литературный сценарий был представлен автором более четырех месяцев назад. Сценарий был одобрен тематическим совещанием, утвержден ГУКФ и мог пойти в режиссерскую обработку. Не дожидаясь окончательного утверждения сценария директивными органами, автор внес необходимые исправления, которые впоследствии совпали со сделанными замечаниями. Поправки не изменили сюжетной основы сценария и трактовку главных персонажей.

Положительной чертой в работе над сценарием являлось длительное и систематическое творческое сотрудничество сценариста с режиссером, на которого ориентирована фильма. При таких условиях необходимые режиссерские ремарки и экспликации, казалось бы, подготовлены самим ходом работы со сценаристом и, значит, составление режиссерского сценария не должно было вызывать никакой оттяжки.

Между тем и теперь еще режиссерского сценария нет, **разработка его и является основной целью поездки на Беломорканал.**

Анализ состава экспедиции, плана ее работ и сметы убеждает в несомненной «оригинальности» методов хозяйственного руководства. Имея основной целью поездки ознакомление с природой и людьми Медвежьей горы, освоение материала для разработки окончательного монтажного (режиссерского) сценария, режиссер берет с собою девять человек, в том числе: оператора, художника, трех ассистентов, одного помрежа, одного ассистента-оператора и директора группы.

Если бы даже согласиться с тем, что задача режиссера несколько расширяется, что режиссеру полезно в дороге пользоваться советами художника и оператора фильмы по вопросу о выборе натуры и точек с'емки, то и в этом случае **состав экспедиции не должен был бы превышать трех человек.** Расходы по смете (суточные, квартирные и железнодорожные) составили бы **не больше 1700 рублей.** Между тем экспедиция рассчитана на 20 дней, **по смете предполагается затратить 22 376 рублей.** Без особого риска можно предположить, что фактически расходы будут еще больше.

В чем же дело? Руководство Востокфильм решило, как говорится, убить сразу двух зайцев: в задаче экспедиции включена с'емка 13 кадров, включающих пейзажи и некоторые массовки. Иными словами, **не имея еще вовсе режиссерского сценария, группа все же вступила в с'емочный период.** В защиту столь своеобразного способа производства фильм выдвигаются аргументы. Первый из них: твердое убеждение руководства в том, что снятые кадры войдут в будущий режиссерский сценарий и, очевидно, будут использованы и в фильме.

Второй: стремление «эффективно» использовать давно сформированную с'емочную группу, которая «все равно бы бездействовала и на которую пришлось бы без всякой пользы истратить до 10 тысяч рублей».

И наконец, необходимость обеспечить наиболее благоприятные условия для режиссера в работе над сценарием (наличие ассистентов и директора группы, которые должны «заботиться о бытовых условиях режиссера» и организационно подготовить вторую экспедицию).

Приведенные доводы, по нашему мнению, более чем легковесны.

В отношении «пейзажей» оптимизм руководства совершенно не обоснован. Со стороны творческой зас'емки пейзажа как простого фотографического обрамления сюжета, без внутренней логической и эмоциональной связи со всей композицией вещи—линия наименьшего сопротивления.

При том практически никто не может гарантировать сохранение в фильме столь поспешно заснятых кадров. Опыт показывает, что такого рода кадры обычно остаются за пределами полезного метража.

Таким образом, оправдание реальных расходов в настоящем (лишних 20 тысяч рублей) туманными соображениями о светлом будущем лишено убедительности и хозяйственного резона. Так же неверно и **второе** соображение. Более чем спорно стремление сэкономить кое-какую толику средств путем расходования еще больших сумм на поспешно придуманную экспедицию.

Обеспечение лучших условий работы над режиссерским сценарием—соображение несерьезное. Из запланированных на экспедицию 20 дней 10 неминуемо уйдет на проведение с'емки (3 с'емочных дня по монтировочному листу плюс 3 дня на подготовку и 4 дня на поездки). Параллельная же работа на с'емке неизбежно рассеивает внимание режиссера и может лишь повредить составлению режиссерского сценария, требующему максимальной творческой сосредоточенности.

„ПРОПАВШЕЕ ЗВЕНО"

Так выглядит подготовка экспедиции по фильме «Заключенные». Ненамного лучше, однако, и положение с фильмой «Пропавшее звено». Широта хозяйственного размаха руководства Востокфильм появилась здесь со всей яркостью. С 1 июня выезжают в Крым на 3 месяца 17 детей, которым, по соглашению с родителями, за счет Востокфильм обеспечено питание и содержание по нормам санаторного снабжения. В денежном выражении это составит **кругленькую сумму в 15 тысяч рублей.**

Вызывается ли, однако, эта экспедиция неотложной необходимостью? Выдвигаются следующие доводы:

1) Пионерлагерь «Артек», находящийся в Крыму, об'единяет многонациональную массу детей и является главным местом действия.

2) Сценарий требует специфической крымской природы (изображение эскадры, эпизоды с мнимыми контрабандистами, путешествие по скалам и т. д.).

Опровержением первого аргумента является, однако, то, что необходимый Востокофильм национальный состав детей **подобран и подготовлен в Москве.** И именно их-то везут с собою в лагерь «Артек». Таким образом, вместо использования «местного сырья» предпочитается импорт детей из Москвы.

Второй аргумент опровергается самим сценарием. Тема сценария—вовсе не хроникальный показ конкретного лагеря «Артек», а **интернациональное воспитание советских детей в пионерском лагере.** Это не исключает возможности развернуть фильму на материале пионер-лагерей, не так уж плохо организованных и в Московской области.

Теперь о «крымской природе». Прочитав сценарий, не трудно убедиться, что история с эскадрой — лишь один эпизод, составляющий не больше 36 кадров из 727. Он представляет собою нечто вроде интермедийной вставки, которую легко можно из'ять или заменить. Кадры же с геологами в палатке (мнимые шпионы) и с путешествием «пропавшего звена» могут без ущерба для художественного качества фильмы быть засняты неподалеку от Москвы, особенно при солнечной «кон'юнктуре» этого лета).

Как известно, большая доля перерасходов по фильмам в 1933 г. падает на экспедиции. Излишние затраты вызваны плохой подготовкой экспедиций, непродуманностью в выборе мест натурных с'емок, громоздкостью состава экспедиционных бригад и плохой организацией труда в них. Приведенные примеры из практики Востокфильм — организации, в целом работающей лучше многих фабрик,—свидетельствуют о том, что **уроки прошлого года не учтены,** что необходимая осторожность в планировании и фактическом расходовании средств на экспедиции не соблюдена.

Б. В—ОВ

КИНОВУЗ ИЛИ АКАДЕМИЯ

Прежде всего неизвестно, кого и сколько готовить. Кон'юнктура меняется. Задание неясно. Вуз работает без контакта с количественными и качественными запросами промышленности, для которой он готовит кадры.

С другой стороны, профиль выпускаемых вузом специалистов далеко не соответствует запросам дела, для которого их готовят.

Речь идет о **ГИК.**

Доклад директора ГИК т. **Пояркова** в секции научных работников ЦК не был в высшей степени самокритичен.

Для доказательства неудовлетворительности выпускаемых ГИК кадров понадобилось ломать много копий известно всем.

Далеко не все окончившие ГИК нашли себе применение в кинематографии. Например, из окончивших в 32 г. 64 человек заняты в кинематографии 29 чел. Да и из тех, кто работает, далеко не все удовлетворяют возрастающим требованиям кинематографии.

Выпускники ГИК не годятся для самостоятельной работы. Окончившие режиссерский факультет в лучшем случае попадают в ассистенты, актеры—на эпизоды и третьи роли. Сравнительно лучше осваиваются производством операторы.

Тов. **Поярков** говорит о диспропорции между количеством студентов режиссерского факультета и количеством намеченных на ближайшие годы постановок. Он говорит о необходимости набирать в ГИК только таких студентов, в творческой ценности которых есть достаточная уверенность.

Отсюда, казалось, только один шаг к ряду конкретных, деловых предложений, прежде всего по выработке более строгих и точных данных для отбора и затем по улучшению всей системы работы ГИК.

Предложение действительно было внесено.

ГИК как таковой ликвидировать. Вместо него организовать новое учебное заведение повышенного типа, нечто вроде академии, куда будут приниматься лица, уже имеющие общеобразовательную подготовку уровня высшей школы, лица, уже работающие в искусстве. Сроки обучения в соответствии с этим сократить для режиссеров до 2—3 лет, операторский факультет передать в Ленинградский институт киноинженеров, актеров и сценаристов готовить непосредственно на производстве.

Проект этот в таком виде, как его зачитал т. Поярков, вызвал отрицательное отношение выступавших. Поддерживал его присутствовавший на совещании представитель ГУКФ т. **Лебедев**, который несколькими дополнительными штрихами отрицательно характеризовал ГИК.

— На проекте сказалось то, что разрабатывался он кабинетно, в отрыве от преподавательских кадров ГИК,—отмечают т. **Эйзенштейн** и **Анощенко.**

Тов. **Болтянский** критикует проект с точки «равнения на зажимные темпы кинопроизводства», называет его бесперспективным, видя в нем отказ от борьбы по линии наибольшего сопротивления.

Представитель ПБ пролетстуда т. **Кишмишев** подвергает суровой критике всю систему руководства ГИК, всю постановку учебного дела:

— К нашему вузу никогда не было внимания ни со стороны ГУКФ, ни со стороны Комитета по высшей школе.

Тов. **Кишмишев** упирает на то, что нигде нет данных о потребности кинематографии в кадрах. Этим кинематография отличается от всех остальных отраслей искусства и промышленности.

— Киновуз не должен быть исключением в ряду вузов других искусств. **Набирать в вуз надо молодежь, окончившую десятилетнюю школу, но обязательно молодежь талантливую. А когда институт будет на должной высоте и достигнет расцвета, тогда уместно будет поставить вопрос о создании академии на базе института.**

За оторванность от жизни критикует проект и народный артист республики **Любимов-Ланской.**

— Мы не можем позволить себе роскошь разрушать вуз,—говорит т. **Н. Анощенко.**—Надо дотянуть ГИК до полноценного вуза, добиться стабильной системы кинообразования. Перебросить операторский факультет в институт киноинженеров — это значит выключить операторов из категории творческих работников, так как этот институт готовит только конструкторов.

— Когда дело идет плохо,—говорит т. **Комаров,**—у нас обычно хватают «пожарную» лестницу или меняют вывеску, в надежде, что от этого дело пойдет. Авторы проекта не учитывают, что актерское и режиссерское отделения ГИК работают совсем по-другому, чем прежде. Неужели они думают, что приход в ГИК Эйзенштейна, Баталова, Захавы ничего не дал. Жалуются, что окончившие ГИК являются баластом для производства, а вместе с тем административным распоряжением «назначают» многих студентов, против которых мы основательно возражали. Нас заставляют учить тех, кого мы никогда и ничему не сможем научить. Одного студента я исключал четыре раза, а его убрали только на пятый.

Профессор Григорьев ставит вопрос о том, что вуз не только готовит кадры, но и создает известный уровень культуры.

В музыке мы имеем сейчас неслыханный расцвет дарований. Он стал возможным лишь при условии создания высокого уровня музыкальной культуры. Кинематография же до сих пор искусство малокультурное, и она защищает свою некультурность.

Проф. Голдовский говорит о вредной чехарде планов и установок, которые меняются каждый год. В деле создания кадров нужна своя методология и культура. Ее у нас нет.

Проф. Эйзенштейн называет методы перестройки института безобразными.

— Я заведую режиссерской кафедрой и впервые слышу о проекте. Никого из нас не привлекли к его выработке. Неужели вам не любопытно узнать, что думают о постановке кинообразования профессура и преподавательские кадры ГИК? А с кем, позвольте спросить, вы будете строить эту академию?

Тов. Эйзенштейн называет проект реорганизации «умозрительным скачком» через ряд этапов. Такая постановка вопроса отрезает молодежи путь к кинематографии. Нужна не академия, а хороший вуз, способный повысить общекультурный уровень кинематографии.

Критика проекта была не только негативной. Многое говорилось о том, как сделать ГИК таким учебным заведением, которое действительно соответствовало бы своему назначению. Этот вопрос упирается прежде всего в качество отбора. В ГИК надо набирать людей, действительно имеющих призвание к кинематографии, людей, действительно талантливых и обязательно грамотных. Недобор ничем не оправдан. Смешно предположить, что в огромном нашем Советском союзе нет талантливой молодежи, тянущейся к работе в кино.

Тт. Эйзенштейн, Комаров, Голдовский, Крук и др. ставят вопрос о необходимости настоящей увязки учебы с производством. Своей производственной базы ГИК не имеет, что совершенно ненормально. Практика студентов на фабрике носит, главным образом, формальный характер и дает очень мало. Уже много раз говорилось о том, что при ГИК должна обязательно быть своя **экспериментальная фабрика, на которой студенческие коллективы могли бы ставить короткометражки.** Кроме настоящей производственной практики такая система дала бы пользу и производству, так как это—реальный путь к осуществлению «ленинской пропорции» в кино.

☆

Вопрос о реорганизации системы кинообразования не может не вызвать широкого отклика среди кинематографистов.

Неудовлетворительность работы ГИК, необходимость его реорганизации ясны, но формы и пути этой реорганизации еще чрезвычайно туманны и спорны. Проект реорганизации в том виде, в котором зачитал его т. Поярков, вызвал ряд недоуменных вопросов.

Как же будет осуществляться живая связь кинопроизводства с молодежью?

Откуда и какими путями придут в кинематографию новые, свежие люди?

Где же все-таки будет воспитываться молодое кинематографическое поколение, которое в порядке преемственности должно притти на смену нашим мастерам?

Все эти вопросы требуют серьезного обсуждения. К этому мы и призываем кинематографическую общественность.

Е. КУЗНЕЦОВА.

Редакция считает необходимым широко обсудить на страницах газеты вопрос о реорганизации ГИК и приглашает работников и студентов ГИК, а также кинопроизводственников принять участие в этом обсуждении.

«Смерть Тарелкина»*

Персонажи драматической трилогии Сухово-Кобылина резко делятся на две группы: одна из них—это жертвы «питчожества, или честные лица»—это высокоблагородетельные Муромский, Нелькин, Лизочка, окруженные со всех сторон хищниками и кровососами: Кречинскими, Варравиными, Расплюевыми, Тарелкиными, составляющими вторую и основную группу героев сухово-кобылинского театра. В концепции драматурга Муромский, Нелькин, Лизочка беззащитны и обречены. Они погибают, становясь добычей ненасытных «вожделенцев» и стяжателей. Самодержавная Россия—это мрачные джунгли, в которых идет бесконечная охота всех за всеми, кровавая грызня больших и мелких хищников. Первыми жертвами оказываются, конечно, наименее приспособленные, защищенные лишь «своей добродетелью», как повелось в старых романах. И тогда начинается смертельная схватка победителей за дележ добычи. Интересно отметить, что такое понимание окружающей среды находит выражение в драматургической композиции «картин прошедшего». В трилогии Сухово-Кобылина происходит постепенное вытеснение одного персонажа за другим. Первым выпадает Кречинский, только упоминающийся в «Деле», затем погибают Муромский и Лизочка, исчезает Нелькин. В «Смерти Тарелкина» идет борьба между двумя уцелевшими хищниками и, наконец, всю добычу прибирает к себе матерой волк Варравин—единственный победитель.

Положительные персонажи трилогии удались Сухово-Кобылину в значительно меньшей степени, чем его хищники. И Муромский, и Лизочка, и Нелькин, если не совсем бесплотны, то скучноваты и бледны. Но зато с каким блеском развернута драматургом отвратительная галлерея крупных и мелких вожделенцев-приобретателей. Какое здесь разнообразие характеристик, какая выразительность и яркость типажа! Стяжатели и лихоимцы выступают у Сухово-Кобылина лишенными каких бы то ни было облагораживающих личин. Они раскрываются перед зрителем в своей сокровенной «сущности, несложной, «как наневы людоеда». «Силы» старой России по терминологии Сухово-Кобылина показаны в «Смерти Тарелкина» изнутри с великолепным художественным бесстрашием.

Сатирико-разоблачительный диапазон вещи существенно расширен и распространяется уже в какой-то степени на все самодержавную монархию сверху донизу. Недосягаемый император, чиновники Варравин и Тарелкин, полицейский Расплюев, мушкетеры Шатала и Качала оказываются звеньями одной цепи, сковывавшей Россию.

Этим тематический разворот сценария не ограничивается. Страсть к приобретению материальных благ какой угодно ценой—основной мотив поведения сухово-кобылинских героев. И Варравин и Тарелкин,—хищники в погоне за деньгами,—человеконенавистные существа. Они заняты в сценарии, как действительные хозяева того мира, в котором действует единственный моральный закон всякого капиталистического общества,—«человек человеку волк».

Так достойные герои бюрократической монархии середины прошлого века Варравин и Тарелкин вырастают в сценарии до гигантских размеров. Страсть, движущая Тарелкиным и Варравиным, появляется и достигает высшего накала везде, где в основе человеческих отношений лежит право частной собственности. Однако Тарелкин и Варравин присущи не только николаевским чиновникам, по в настоящее время неизбежно обнаруживается там, где освоение мира мыслится лишь в форме его частного освоения.

Тарелкин, Варравин, Расплюев — конкретные носители самодержавно-сословного государственного строя, ведут паразитическое существование на теле страны, умертвляя все способное к жизни и к росту. Капитализм на пяти шестых мира ведет в настоящее время также их паразитическое существование, обрекая человечество на вырождение и гибель. Образы одичавших Варравина и Тарелкина — это образы в высокой степени типичные для современного буржуазного общества.

Подлинная актуальность сценария Е. Дзигана как раз в том и заключается, что в сценарии на материале удачно выбранной классической пьесы показано отвратительное существо собственнического отношения к действительности. Чиновники Тарелкин, Варравин, Расплюев «обернулись» в сценарии страшными идиотическими рожами наших злейших сегодняшних врагов—собственников и вожделенцев.

Сюжетное движение пьесы не претерпело в сценарии особо значительных изменений, сохранив всю свою занимательность и остроту. Удачным следует признать введение в сценарий эпизода из «Дела», в котором Варравин мошеннически присваивает деньги Муромского. Это сразу характеризует Варравина и ту среду, в которой протекает действие, одновременно хорошо мотивируя отношение Тарелкина к Варравину.

Кинематографическая интерпретация пьесы идет в основном по линии преодоления ее «интерьерного» характера. Действие сценария вынесено на улицу в таких размерах, в каких это можно было сделать, не разрывая драматической ткани произведения.

Надо отметить, что расширение территории действия нигде в сценарии не преследует исключительно формальных целей большего фактурного разнообразия будущей ленты. Выше мы говорили о том, что тематическое содержание сценария существенно расширено по сравнению с пьесой. Это произошло одновременно с увеличением площадки действия, с введением в сценарий петербургской столичной улицы. Новые «об'екты» естественно повысили чисто зрелищные качества сценария и в то же время создали плацдарм для обогащения его идейного содержания. Законное стремление к кинематографическому рассредоточению действия не всегда при экранизации драматических произведений получает смысловое обоснование. Но у Дзигана оно сделано удачно. В качестве отрицательного примера укажу на «Грозу» Вл. Петрова, в которой монолог Катерины о ее девичьей жизни перенесен в брачную комнату, отсутствующую в пьесе Островского. Произносимый в совершенно неподходящей обстановке, этот монолог звучит психологически фальшиво, вызывая справедливое недоумение и совершенно искажая образ Катерины.

В смысловом обогащении сценария Е. Дзигана крупную роль играет звук. На значении звука в сценарии и на методах его использования следовало бы остановиться подробнее, чем это позволяют размеры статьи.

Звук в сценарии Е. Дзигана работает в плане кинематографически богатом замечательными открытиями направлении.

Варравин подтаскивает к себе на веревке полуразвязавшегося Тарелкина, отчаянно колотящего во все двери, мимо которых он вспозает наверх. Грохот наполняет лестницу. Из дверей выглядывают на мгновение человеческие физиономии, и двери «сейчас же» захлопываются. С каждой закрывающейся дверью грохот от ударов уменьшается и, наконец, прекращается совсем. Мы видим эти страшные удары охваченного смертельным ужасом человека, но уже не слышим их. Тарелкин колотит в пустоту. Звук участвует в этом эпизоде не только как средство, повышающее эмоциональную напряженность сцены, но обретает подлинно смысловую выразительность. Он непосредственно работает здесь на раскрытие социальной характеристики среды, воспитавшей сухово-кобылинских героев.

После всего сказанного мы имеем, мне думается, все основания квалифицировать сценарий Е. Дзигана не как «план экранизации» классического произведения, а как творческий перевод его с языка одного искусства на язык другого, т. е. на язык **звукового кинематографа.**

«Смерть Тарелкина» была названа автором «комедией-шуткой». Печатая пьесу, Сухово-Кобылин предполагал доставить публике «несколько минут простого веселого смеха» («К читателю»). Мы не беремся сейчас судить о том, насколько искренни эти слова драматурга, продиктованные, быть может, величайшей иронией. Но уже совершенно «производственный» характер носит указание Сухово-Кобылина на то, что «Смерть Тарелкина» должна «играться живо, весело, громко»...

Эта ремарка превосходна. Стилевые в широком смысле особенности пьесы с исключительной остротой должны обнаружиться на контрастирующем несовпадении ее отнюдь не развлекательного содержания с легким комедийным исполнением. Напитанная ненавистью и презрением, «Смерть Тарелкина» должна была звучать особенно выразительно, будучи представленной, как водевиль. Трагический юмор Сухово-Кобылина, принявший форму безобидного последобеденного анекдота, обретал громадную силу.

Но общий эмоциональный тонус пьесы существенно изменился для нас. Варравин, Тарелкин, Расплюев не только дики и страшны в глазах советского зрителя, но прежде всего смешны. Их ненасытное вожделенчество вызывает не только отвращение, но и смех. «Смерть Тарелкина» в наших условиях имеет больше оснований стать подлинной комедией, чем во время ее написания. Это не исключает того, что трагедийные элементы в отдельных случаях могут, не разрушая господствующего жанрового характера пьесы, занимать в ней значительное место.

Чисто комедийные возможности «Смерти Тарелкина» недостаточно реализованы автором сценария. Е. Дзигану предстоит еще работа по комедийному «оснащению» сценария. Случай с чиновниками Тарелкиным и Варравиным должен получить ярко выраженную, **сатирико-комедийную характеристику.**

Таково наше требование к сценарию. Став комедийным, он обещает не только тематически актуальную, но и веселую ленту.

ГЕОРГИЙ БЕРЕЗКО

Жестокая комедия

Много раз в своей жизни я часами просиживал над книгой Сухово-Кобылина и перелистывал его трилогию, читая отдельные страницы, думал, как же сценически разрешить этот трагический фарс или шутку-комедию, как называет «Смерть Тарелкина» автор.

Как известно, на сцене никогда не получалось того, чего хотел автор.

Перед этой комедией-шуткой Сухово-Кобылин напечатал загадочное по своей хитрой серьезности введение — к читателю и к любезному другу, — из которого ясно, как зло задумана эта шутка на тему о смерти чиновника в «старом тарантасе»-шинелишке. Когда я прочитал сценарий, на меня как бы моргнул хитрый глаз автора этой невинной шутки. Развернулась вереница осторожно и ядовито построенных сцен и положений, которые в забавной, шутливой форме комедии, жизненной комедии петербургского чиновного бюрократизма, не только действенно передают фабулу Сухово-Кобылина, но и пронизывают всю вещь острой социальной характеристикой.

Сценарий передает какое-то своеобразное «фиглярство» Петербурга Сухово-Кобылина. Потоки чиновников по проспекту, ноющие, вопящие и хлопающие двери департаментов, туман, висящий над мостами и шпилями, ползущий над улицами и каналами. Фигура Тарелкина, влетевшего в кадр из-за поворота в первой части и мелькнувшего в финале последней. Перья чиновников, груды бумаг в департаменте, взлетающих над канцелярскими столами от сквозняка, юркающие чиновники и юркающие крысы, снующие между бумажным царством канцелярий. Лестница мрачного дома — обиталища Тарелкина — и мрачный двор на Гороховой в Петербурге. Образ чухонки и Копылова-Тарелкина у гроба с куклой, под которую подкладывают тухлую рыбу. Это все развитие последнего монолога Тарелкина из второй части трилогии. Это все — великолепный колорит для того, чтобы показать, как «охватывала» Россия «свой живописный пояс».

Сценарий идет строго по пьесе, но развивает действие, охватывая широкую картину так называемых «великих реформ». Сценарий не узко историчен, вернее, он вовсе не историчен, он свободно трактует материал Сухово-Кобылина. Меня увлекает в нем то, что угадан стиль сухово-кобылинской иронии. Да иронии ли только? Вернее, особо буффонного оскала. Очень весело рассказано, как какой-то облезлый и чахлый петербуржец что-то несет под своим «тарантасом»-шинелью. Это интригует. Мы видим, как строится некая каверза. Весело, без всякой трагедии Тарелкин мастерит того покойника, который в будущем устроит ему веселую, приятную жизнь. Все очень легко и буффонно. Занятия его и его чухонки Мавруши очень невинны. Лишь в результате станет ясно, каковы намерения и причины намерений Тарелкина, в действии же это только весело. Ловко вставленная сцена взятки из «Дела» с проходом Муромского от Варравина и перенесением сцены уговора чиновников пожертвовать умершему на погребение в департамент — занимательны. Они находятся на грани старомодной цирковой пантомимы и водевиля, однако, с неотразимой правдивостью бытовых черт.

Считаем, что выгодно перенесена речь Тарелкина-Копылова над своим трупом на кладбище. Отсюда действие и раскрытие внутренней природы «шутки» Сухово-Кобылина очень выиграло. Мечты Тарелкина, соблазны, то, к чему тянулась его смрадная душа, раскрылись в сцене возвращения по улицам с кладбища в столицу.

Расплюевская тема — ожидание царского проезда на поминальном обеде в комнате Копылова и команда в окно — ломает ход комедии, но выгодно развивает действие, так же, как допрос на с'езжей или в полицейском участке на фоне парада войск, принимаемого «особой», делают занимательными сцены диалогов между Тарелкиным и Варравиным, с одной стороны, и между Расплюевым и свидетелями и кредиторами Тарелкина, с другой.

Сценарий очень смело делает целую сцену из того, как Расплюев из департамента покатил на фельд'егерской тройке по улицам Питера расследовать дело о вурдалаке и упыре Тарелкине и грозит арестовать всю Россию.

Конечно, это гиперболизация, конечно, это возведение в энную степень действия «шутки» Сухово-Кобылина, конечно, этого нет в тексте комедии. Но это раздвигает рамки лип, и это интереснее, сильнее захватывает в условиях киноспектакля. Наконец, это есть правильный перевод на язык кино языка театра и литературы.

Словом, я бы сказал, что тема «Смерть Тарелкина» настолько сильная, увлекательная и глубокая в своей социальной и социально-политической значимости, что появление работы именно на эту тему, если она будет серьезно разрешена, дает советскому зрителю обильную пищу.

Это ценнейший вклад в нашу культуру — «освоить» Сухово-Кобылина, сделать тему его жестокой комедии легко воспринимаемой, веселой, смешной и вместе с тем зарядить зрителя богатым содержанием.

Я считаю эту задачу интереснейшей и осуществимой.

ВАСИЛИЙ САХНОВСКИЙ

* **В порядке обсуждения**

Сюжетность и занимательность

В свое время документалисты, а затем ярые сторонники агитпроп-фильмы отрицали возможность создания сюжетных фильм. Это отрицание вытекало из их общей методологии: установка на факт, на событие, без права отбора существенного в явлениях жизни, а главное, без права их обобщения. Все это выводило такие фильмы за пределы искусства. Основная причина отрицания сюжета лежала в отсутствии человека в картинах документалистов. Человек как герой, как образ, представляющий и раскрывающий тему художественного произведения, отвергался ими.

Именно поэтому отрицали сюжет и некоторые представители так называемой школы интеллектуалистов. В их фильмах показывались грандиозные события с тысячами участников, а отдельный человек не жил на экране своей индивидуальной жизнью. Жизнь представлялась такому художнику, как стихия, как слепая сила, которой управляют непреложные законы, и люди в ней действуют по меньшей мере миллионами. Но поведение человека, борьба этого человека за переделку мира выпадали из внимания художника.

Формалистская теория сюжета, вытекающая из отрицания в искусстве образа и проповедующая занимательность, как самоцель художественного произведения, по существу проповедывала лишь формальную заинтересованность зрителя.

Отсюда, как правило, картины, построенные по этому принципу, блещут своей идейной пустотой и общей бессодержательностью. И несмотря на необычность ситуаций, острую фабулу, их занимательность крайне незначительна.

Именно на этом принципе была воспитана целая плеяда сценаристов-выдумщиков, которые, не желая изучать действительность, выражали в то же время свое отношение к ней посредством обыгрывания случайных фактов конкретной жизни.

Раскрытие правды жизни средствами искусства составляет основу социалистического реализма. Основным содержанием жизни, а следовательно, и содержанием художественного произведения, является жизнь человеческого общества. Борьба людей. Борьба классов. Поведение общественного человека, его борьба с окружающим миром является основной темой художественного произведения. Отсюда образ в искусстве выражен через героя, через его поступки, в его столкновениях с действительностью.

Проблема сюжета решается лишь в связи с разрешением проблемы образа. Образ, будучи сущностью искусства, выражает типические характеры об'ективной действительности. Мастерство художника заключается в том, чтобы суметь за поверхностными явлениями жизни увидеть ее существо, а главное, уметь ее выразить в образах своего произведения. На основе изучения жизни художник имеет право «сгущать краски», давать своим героям собирательные черты и тем самым обобщать виденные им факты.

Но нельзя создать типические образы, если они будут действовать в абстрактном пространстве на некоем заводе или в некоем колхозе. Они властно требуют конкретной обстановки. И здесь также художник должен «сгущать краски». Только, находясь в реальном пространстве, типичной для данных героев обстановке, можно создать и типичность самых образов, их поступков и тем самым реальность их отношения к окружающей жизни.

Именно сочетание этих двух моментов — **типичность героев и типичность обстановки — дает возможность создать сюжетное произведение.**

Игнорирование места действия — довольно распространенное явление среди кинодраматургов сегодня. «Важны герои, а не важно, что и где они делают», — говорят в таких случаях. Примером такого игнорирования является сценарий Каплера и Златогоровой **«Три товарища»**. Темой их сценария является показ типов большевиков-хозяйственников. Но для показа основного положительного героя (Лациса) они избрали такие поступки и такую обстановку, которая никак не характерна для нынешнего этапа социалистического строительства.

У моста на реке при сплаве леса произошел затор. Лацис, руководитель сплава, не растерялся. Он взорвал мост, стоивший 20—30 тыс., но тем самым предотвратил миллионные убытки и обеспечил лесом промышленные предприятия.

Мост, имеющий общегосударственное значение, Лацис восстановил в течение трех суток. Больше никаких поступков, которые характеризовали бы его как большевика-хозяйственника, он в сценарии не совершает. Именно поэтому авторы и не сумели раскрыть и показать в основном правильно ими задуманный образ большевика-хозяйственника.

Правильно сумев воссоздать конкретную и в то же время типичную обстановку общественной жизни колхозной деревни, авторы **«Крестьян»** сумели создать реалистические образы нашей действительности и тем самым сумели построить волнующее произведение искусства. Сюжет «Крестьян» не заимствован из французских мелодрам. Он не взят и у Шекспира (хотя авторы очень многому у него научились). Он не был и «выдуман» ими.

Сюжет сценария рожден в результате правильного политического осмысливания и изучения громадного количества живых фактов конкретной действительности современной колхозной деревни.

Но сюжетность не предполагает обязательно острого конфликта, необычайной интриги, невероятных событий и пр. Примером тому может служить фильма **«Иудушка Головлев»**. Большинство ленинградских кинематографистов отвергли эту картину. Режиссеру досталось и за театральщину, и за бессюжетность, и за многое другое. Имея некоторые основания для подобной критики, все же они дали этой картине сугубо неправильную оценку. Это произошло потому, что они не заметили и не поняли основного в этой картине — образа Иудушки Головлева в исполнении засл. арт. респ. **Гардина.** Для всех был полной неожиданностью колоссальный успех «Иудушки» Головлева» у советского зрителя. По своим сборам эта картина из всех последних выпущенных звуковых фильм идет на первом месте, уступая только «Грозе».

Причину этого успеха и занимательности этой картины нужно искать в создании образа Иудушки. С экрана заговорил герой щедринского произведения. На экране зритель увидел не только разлагающегося помещика 60-х годов прошлого столетия. Зритель увидел больше: перед ним был тип эксплоататора, порожденного царским крепостническим строем.

Вызывая отвращение, он тем самым мобилизует зрителя на борьбу с остатками головлевщины в нашей жизни. Иудушка социален — в этом заложены и занимательность, и политическая актуальность картины «Иудушка Головлев».

И в отсутствии такой социальной заостренности, как это ни странно покажется на первый взгляд, кроется основной недостаток «Грозы».

Центральный образ этой картины Катерина, в отличие от Иудушки, не трогает и не волнует современного зрителя. Поступки и мысли Катерины непонятны и неинтересны. Большей частью они вызывают ироническую реакцию зрительного зала. Боязнь превратить Катерину в революционерку и опасение мистики помешали режиссеру и автору сценария Вл. Петрову создать образ женщины, задавленной двойным гнетом, — домостроем и собственным религиозным сознанием — и в то же время делающей героические попытки вырваться из этой страшной обстановки. Поэтому зритель идет смотреть в «Грозе» не Катерину, а Кудряша и Варвару, которым он, в противовес замыслам автора, сочувствует и поступки которых иногда даже противопоставляет поведению главной героини.

Все эти примеры говорят об одном: занимательность картины связана с ее образами, образы в свою очередь определяют сюжетность фильмы.

Образ познается только через поступки, через действия, т. е. через прямую связь с действительностью. Вне этой связи не может быть создан образ.

Борьба за сюжетность неразрывно связана с общей борьбой за искусство социалистического реализма, **за** искусство большой образности, в котором основным содержанием явится человек — творец мира.

ОЛЕГ СЕРГЕЕВ

Ленинград.

Из фильмы «Анкара — сердце Турции». В консерватории. Главный оператор Мартов.

Из фильмы «Анкара — сердце Турции». Танец зеабеков. Главный оператор Мартов

«Анкара сердце Турции»

работа оператора

Фильма **«Анкара — сердце Турции»** несомненно является значительным достижением советской кинематографии, заслуживающим всестороннего критического разбора. Эта фильма, представляющая собой опыт художественного обобщения хроникального материала, интересна для нас не только по своему содержанию, но и по методам построения в отдельных составляющих элементах.

Отдавая должное мастерству постановщика фильмы С. Юткевича и режиссера Л. Арнштама, мы не вправе обходить молчанием изобразительную трактовку этого кинопроизведения, так как его удача в значительной мере является удачей оператора-художника, сохранившего единую композиционную линию в выразительной организации чрезвычайно разнородного материала. Совершенно ненормально положение, когда в оценке хроникальной картины совершенно замалчивается роль оператора, работа которого именно здесь приобретает особенное значение.

Если в создании художественной игровой фильмы задачей оператора является нахождение единого стиля в изобразительной трактовке художественных образов, стиля, органически вытекающего из содержания и художественного замысла сценария, то хроникальная фильма выдвигает перед оператором отнюдь не менее сложную задачу. В хроникальной фильме целый ряд эпизодов в силу специфических условий хроникальной с'емки целиком и полностью осуществляется за счет творческих данных оператора, его художественной культуры и социальной целеустремленности. Не имея сценарной раскадровки, оператор принужден непосредственно в процессе с'емки создавать свой монтажный план и, следуя этому плану, «монтажно» снимать отдельные кадры, сохраняя общую сюжетную и композиционную преемственность. На оператора здесь фактически возлагаются режиссерские функции, и от его художественного чутья, мастерства и оперативности в громадной степени зависит качество фильмы, ибо в монтаже только те кадры могут быть приведены к художественному единству, которые в самом с'емочном процессе уже были сняты в рамках общей руководящей монтажной концепции.

Операторы **И. Мартов** и **В. Рапопорт,** несмотря на новые, непривычные для них, условия работы в Турции, мастерски выполнили свою задачу. В картине отчетливо видна единая композиционная линия, проходящая через все эпизоды и облегчающая во многих случаях монтажное переключение с одного сюжетного звена на другое. Весьма любопытны кадры проезда через Босфор, снятые оператором Мартовым. С первых планов деталей парохода Мартов панорамирует на воду, переходя затем на береговой пейзаж. В кадр взят проезжающий по берегу автомобиль, который все время остается в поле зрения камеры. Это одновременное движение парохода, движение автомобиля и движение панорамы аппарата, следующего за проездом автомобиля, приводит к совершенно своеобразному динамическому построению. Последовательно переходя панорамой с одного об'екта на другой, Мартов использует возможности «внутрикадрового монтажа», логически мотивируя переключение на новый сюжетный элемент.

От широко развернутого в кадре пространства Босфора в фильме дается переход на детали берегового пейзажа. Здесь Мартов находит интересный прием, с помощью которого преодолевается статика отдаленного общего плана. Снимая с движущегося парохода длиннофокусной оптикой, Мартов медленно панорамирует по побережью. В кадре мы наблюдаем любопытную стереоскопическую иллюзию. Входящие в поле зрения дома как бы разворачиваются вокруг своей оси, выступая резко об'емным рельефом. Ощущение трехмерности настолько сильно, что предметы кажутся реально осязаемыми. Сочетание этой стереоскопичности с непрерывной динамикой панорамы создает необычайно действенный кадр, исключающий необходимость монтажного показа отдельных статических планов берегового пейзажа.

В показе новой и старой Анкары Мартов и Рапопорт обнаруживают большую наблюдательность и уменье владеть хроникальным материалом. С'емка базара, например, представляет собой в достаточной мере сложную задачу для оператора, так как при незначительности метража, уделенного этому об'екту в фильме, очень легко было впасть в схематизм изолированных деталей и крупных планов, композиционно между собой не связанных. Не увлекаясь материалом, который сам по себе мог бы служить основой для создания самостоятельной законченной фильмы, не акцентируя на экзотике, как самодовлеющем моменте, операторы сумели уловить наиболее типичные и выразительные положения, создав своеобразный эпизод, не выпадающий из общей композиции фильмы.

Контрасты старой и новой Анкары резко подчеркнуты световым противопоставлением. Удачно выбраны точки и контровое освещение при с'емке узких и грязных переулков старой Анкары. Хорошо использованы солнечное освещение и повышенная тональность в широких планах новой Анкары.

С'емка парада, как чисто событийного хроникального эпизода, наиболее показательна с точки зрения оценки операторской работы. Здесь режиссерское руководство по существу ограничивается лишь общим сюжетным заданием, вся же основная работа по непосредственной раскадровке эпизода, производимой в процессе самой с'емки, ложится на оператора, от быстроты и мастерства которого зависит количество снятых кадров, разнообразие точек с'емки и качества материала.

Задача И. Мартова и В. Рапопорта усложнялась еще тем, что речь Мустафы Кемаль-паши должна была быть снята синхронно с звукозаписью. При одновременной работе только двух операторов это представляет необычайные трудности. Между тем в параде мы не видим однообразия общих и средних планов, снятых с одной точки зрения. Правильной разметкой точек с'емки, быстрыми переходами с одной точки на другую при неизменной ориентировке на главные и наиболее существенные моменты парада, операторы сумели монтажно охватить весь эпизод, включив в него даже синхронные крупные планы Кемаль-паши, крупные планы гостей и характерные детали. С'емка парада—это пример правильного использования методов репортажа в операторской работе.

С точки зрения удачи отдельных композиционных решений следует отметить эпизод, в котором показана Анкарская консерватория. По своей композиции это очень простые построения, близкие к обычному хроникальному показу. Но по освещению и выбору точек с'емки эти кадры очень хороши.

В национальном танце зеабеков наиболее удачны средние и крупные планы, снятые с сильными фильтрами на темном небе. Резкое контровое освещение, достигнутое с помощью зеркальной подсветки, хорошо выявляет движения танцоров, снятых в острых ракурсах.

В построении крупных планов и деталей чувствуется большая изобразительная культура оператора. Мартов хорошо схватывает физиогномику об'екта, находя выразительный поворот и ракурс для крупного плана. Отдельные крупные планы, снятые в консерватории, на базаре и во время танца, несущие в монтаже функцию мимолетных портретных характеристик, надолго сохраняются в памяти.

«Анкара — сердце Турции» — интересная и свежая работа, которая может служить прекрасным образцом правильного сочетания методов хроникальной с'емки с приемами художественного построения. Совместная работа с оператором В. Рапопортом, очевидно, дала хорошие результаты, поскольку существенных расхождений в операторской трактовке отдельных эпизодов отметить нельзя. Это свидетельствует о творческом взаимопонимании и единстве в установках, существующих между обоими операторами, коллективно проводившими свою предыдущую работу по фильме «Встречный».

Основная заслуга И. Мартова и В. Рапопорта, на наш взгляд, заключается в том, что операторами правильно понята и осуществлена установка этой бодрой и жизнерадостной фильмы, реалистически простой и убедительной. Своею легкостью и увлекательностью фильма в значительной мере обязана искусству операторов, нашедших правильные методы и соответствующие изобразительные средства для выражения художественного замысла фильмы.

В. НИЛЬСЕН, Э. ТИССЭ

„Ничевоки“

Речь идет не о тех «ничевоках», какими в свое время была одна из авангардно-творческих групп мелкобуржуазной богемы в литературе.

Нет, речь идет о кинематографических «ничевоках», которые, как и все кино, имеют свою «специфику».

Однако раньше всего небольшое лирическое отступление. В нем перескажу беседу с одним новым работником кино.

«Садимся в замызганное авто—замызганное вследствие безрукости и отсутствия на кинофабрике хозяйского глаза. А жаль. Авто новое, совсем новое. Видно, что те, кто им пользуется, относятся к машине наплевательски: «Ничего—сойдет».

В авто со мной спутник—старый кинематографист, отдавший этому делу годы, поставивший ряд картин и болезненно ревнив к своему кинематографическому «достоинству», а между прочим, сам относится к нему возмутительно безобразно: поносит его и не столько словом, сколько действием.

Основным рефреном всякой его речи является «Ничего—сойдет».

Едем. Беседуем. Мой спутник, очевидно, человек общественный. Он интересуется рядом вопросов и тем.

В беседе познается уровень.

— Слыхали? Говорят, нашего директора снимают?

— Слыхали? Сценарист икс провалился. Я так и полагал.

— Слыхали? Картина N. запрещена. И поделом. Не берись.

Забрасывал он меня вопросами. Сквозь их редкую моральную ткань просвечивали его идейная убогость, жалкий интеллект, душа «ничевока».

Он с настойчивостью, достойной лучшего применения, долго старался в мне, молодому кинематографисту, привить нелюбовь к киноделу, свое дурно пахнущее, двурушническое отношение к нему».

Повторяю, все это рассказал мне, пишущему эти строки, работник смежной отрасли искусства.

Рассказывая, он поражался, насколько у нас в кино люди сами себя не уважают, насколько сами заплевывают свою работу, сами снижают уровень своего дела.

Я не удивился этому рассказу, ибо изучив некоторых людей от кино узнаю в рассказе знакомые черты «ничевошничества». Один не хочет выполнять директивы о привлечении к сценарной работе писателя, прикрываясь тем, что, дескать, писатель не может дать настоящих сюжетов и тем.

Другой не хочет выполнять требования—уложиться в предельный метраж картины, потому что он «сам» должен определять это.

Третий не хочет выполнять лимиты расходования пленки, себестоимости и пр.

Четвертый не хочет устранить нужных длиннот в своей ленте, потому что ему нравятся именно эти длинноты, эти мертвые пассы.

Пятый не хочет ставить предлагаемую ему фильму по мотивам несозвучности его творчества сценарию. А сам тем временем пишет «свой» сценарий, представляющий подлинную драматургическую халтуру.

Шестой, получив за «свой» звуковой сценарий плату и признание его авторских прав, весьма «скромненько», за счет государства заказывает для него писателю весь речевой материал (диалоги) и в святой наивности полагает, что он и после этого автор звукового сценария, что он и после этого имеет моральное право на плату за этот сценарий, на отчисления с него авторских, на признание его автором сценария, хотя сам великолепно понимает, что если от звукового сценария отбросить диалоги, то от него немного останется.

Седьмой, восьмой и т. д., будучи оргработниками кино, не борются с отсталыми настроениями в кино, нередко сами поддаются их влиянию, особенно т. н. «добродушной панике», а также рассуждают: «Ничего—обойдется без нас».

И все эти кинематографические особи прикрывают свои неблаговидные поступки неизменной оговоркой: «Ничего—как-нибудь сойдет».

Действительно, до сих пор это сходило, потому что некоторые руководители сами заражались маразмом «ничевошничества».

На этой почве стало возможным дело Роома, по поводу которого было много заклинаний и преступные поступки которого многие сейчас хотят по-поповски отпустить, как церковные грехи.

«Ничего, — рассуждают эти либеральные души, — авось, обойдется».

Лучшая часть работников кино должна об'явить «ничевошничеству» непримиримую борьбу, нужно с корнем вырвать эту сорную траву, чтобы скорее освободиться от заразы, от богемы, от маразма, от этого трупного яда. «Ничевокам» не место в наших рядах.

АНДРЕЙ ЧЕРВОННЫЙ

МИМОХОДОМ О МЕЛОЧАХ

ЗА КУЛИСАМИ ЭКРАНА

Картину «Карьера Рудди» в виде исключения печатали в лаборатории кинофабрики Межрабпомфильм. Во-первых, своя картина в своей лаборатории должна получиться лучше; во-вторых, надо скорее выпускать, на экран, а копировальные фабрики с печатанием копий могут задержать.

Отпечатали пять копий и выпустили на экраны.

Эффект получился совсем неожиданный: если аппаратура в кинотеатре потрепанная, расшатанная, картина звучит **хорошо,** а если аппаратура новенькая или только что отремонтированная, — **плохо.**

Однако этот технический ребус удалось быстро решить. И, как бывает часто со сложными задачами, решение оказалось очень простым.

Пленка, на которой отпечатана фильма, несколько шире стандарта. И если зажимные ролики у аппарата расшатанные, — ничего, с трудом, но проходит. А если ролики пригнаны точно, пленка топорщится и то и дело выходит из фокуса. Когда изображение не в фокусе, плохо, но все-таки можно еще догадаться, что у героя на этом месте должно быть лицо. А когда не в фокусе звук?

Понятно, что зрители, например, в ленинградском кинотеатре Межрабпомфильм, были недовольны и шумно протестовали. Шла в таком виде фильма в московских кинотеатрах: «Темп», «Центральный» «Уран» и др. И не только шла, а **продолжает итти и сейчас.**

Строки эти написаны в защиту киномехаников. Зрители, наверное, думают, что это киномеханики показывают картину не в фокусе. Может быть, даже обидными словами вслух возмущение высказывают. Ошибаются зрители — виноват не механик. Виноваты те, кто производит нестандартную пленку. Не меньше виноваты и те, кто на явно непригодной для этой цели пленке отпечатывает продукцию и выпускает на экран.

ХРИПИТ И ЛАЕТ

Ленинградская копировальная фабрика им. 1 мая (так и называется «копировальная» фабрика) и существует специально для того, чтобы печатать. **доброкачественные** копии фильм.

Получил кинотеатр **«Таганский»** картину **«Гроза»**, отпечатанную на Ленинградской фабрике. Получил полчаса спустя после того, как уже должен был начаться сеанс, так как фильма только что была доставлена с вокзала и потому проверить перед демонстрацией ее не успели.

Начали демонстрировать. Оказывается — на изображении — одно, а в звуковой дорожке — совсем другое: смещение звука.

Остановили сеанс. Бросились к аппаратуре: думали — испортилось что. Аппаратура в порядке. Для верности пустили Союзкиножурнал — звучит правильно и чисто. А как только пустят «Грозу»—смещение, а кроме того хрипит и лает. Вернули публике обратно деньги и начали кустарничать — приспосабливать аппарат к капризам ленты.

Механик уверял, что сделает так, что никаких дефектов не заметно будет. Поверили. Два сеанса проверяли на публике, но она стала обижаться, требовать обратно деньги. Так и бросили. Хотела администрация тут же с экспрессом в Ленинград выехать — обменять ленту, но ленинградский представитель т. **Цейтлин** сообщил, что лучших копий этой фильмы в Ленинграде пока нет.

Такие же, с позволения сказать, копии получили и театры **«Ударник»**, **«Уран»**, **«Орион»** и др.

Срочно приехал из Ленинграда реж. **Петров,** вызвали директора копировальной фабрики **Хенкина,** понасоставляли соответствующих актов и передали дело в соответствующие инстанции. Театр через два дня получил новую копию. А что стало со старыми копиями? А кто виновник брака? Какое «вознаграждение» по заслугам он получил?

ХОЖДЕНИЕ ПО МУКАМ

Настоящие мучения киномеханика т. Дегтярева начались не тогда, когда он над рационализаторским мероприятием думал, а тогда, когда он это мероприятие придумал...

Когда на звуковом аппарате демонстрируется **немая** фильма, то звуковая приставка продолжает работать, лента проходит через «лишние инстанции» и от этого быстрее изнашивается. Тов. Дегтярев предложил при демонстрации фильмы звуковую приставку выключать вовсе. Никаких сложных приспособлений для этого не нужно, а эффект большой.

Подал он свое предложение в трест Москино (зам. управляющего т Примак) в июне 1933 г. Потом заходил и в июле и в августе. Обращался и к дирекции и к общественности за помощью. Заходил в октябре. В декабре Москино выделило товарища для осмотра и испытания приспособления, осуществленного т. Дегтяревым в кино «Буревестник».

Тов. Белый осмотрел и дал заключение: «С одной стороны, это приспособление еще не приспособление, а с другой стороны, свое назначение оно выполняет удовлетворительно».

Сейчас — май 1934 г. Тов. Дегтярев до сих пор не получил от треста вразумительного ответа — пригодно его предложение или нет, надо ли в нем что-нибудь переработать или вообще отказаться. Если нет или да, то почему? Большего он от треста не требует.

Пусть заодно ответит трест и нам: вообще ли у него так дело реализации поставлено, или это только т. Дегтярев такой несчастный.

МИХ. Б.

КИНОТЕАТРЫ ЛЕТОМ

Трест Мосгоркино подготовляет к началу июня открытие фойе-садов при кинотеатрах **«Шторм»**, **«2-й рабочий»**, **«Моссовет»**, **«I художественный»**.

Для проведения физкультурных игр и танцев подготовляются площадки. Концертные выступления и оркестры переносятся в сады, на специально выстроенные эстрады. Отводятся павильоны под читальни, шахматно-шашечные комнаты, тиры и буфеты.

Кинотеатр **«Орион»** уже перешел на летнее положение. Его сад художественно оформлен, много зелени, хорошая иллюминация.

С наступлением темноты жгутся фейерверки, передвижка демонстрирует хронику.

Торгует большой буфет, открыт фотопавильон.

Мосгоркино организует также обслуживание 26 больших бульваров и скверов Москвы кинопередвижками.

М.

ЛУЧШИЕ ТЕАТРЫ И ХУДШИЕ ФИЛЬМЫ

В газете «Кино» от 28 марта была напечатана заметка «Упрямые факты», в которой сообщалось о безобразном фильмоснабжении сталинградского звукового кинотеатра «Ударник», принадлежащего тресту Союзэкран. Заметка эта вызвала отклик как со стороны уязвленного руководства треста Союзэкран, так и со стороны сталинградской газеты «Даешь трактор», возбудившей вопрос о плохом снабжении фильмами.

Руководство Союзэкран утверждает, что старые фильмы посланы не им, а местным отделением Росснабфильм, которое в основном снабжает сталинградский кинотеатр. Однако этим отнюдь не опровергается та упрямая истина, что театр вынужден заполнять свои программы старьем, не получив во-время от треста Союзэкран новых звуковых фильм. Достаточно указать, что за шесть месяцев (октябрь 1933 г. — март 1934 г. включительно) из 106 продемонстрированных картин новых было всего 16. Немудрено, что при столь «интенсивном» снабжении в программах кинотеатра значатся такие интересные «новинки», как «Старец Василий Грязнов», «Папиросница из Моссельпрома», «Гамбург», «Ася», «Пленница гарема», «Крылья холопа», «Кукла с миллионами», «Господа Скотинины» и т. д.

Почему же, однако, вновь выходящие фильмы демонстрируются в Сталинграде со значительным опозданием? Так, например, «Анненковщина» демонстрировалась через 29 дней после выхода на московский экран, «Конвейер смерти» — через 37 дней, «Петербургская ночь» — через 26 дней и т. д.?

На это Союзэкран отвечает, что нельзя, мол, в расчетах исходить из даты выхода на московский экран, так как по обыкновению массовая печать начинается на кинофабриках лишь после показа в Москве и, таким образом, промежуток в один-полтора месяца от премьеры в Москве до показа фильмы в провинции является нормальным.

Казалось бы, убедительно! Однако возникает вопрос, для чего же существовало соглашение между Союзфильм и Союзэкраном, в силу которого «в целях одновременного обслуживания Москвы, Ленинграда и театров на новостройках Союзфильм должен передавать Союзэкрану **немедленно вслед за выпуском каждой новой фильмы** пять копий по отбору, производимому Союзэкраном»?

Оказывается, в соглашении был существенный из'ян, в силу которого процитированный пункт являлся голой декларацией. Союзэкран не позаботился внести в соглашение пункт **о санкциях.** Естественно, что, не будучи связан никакой реальной ответственностью и выговорив себе, кстати, гарантийную уплату по фильмам, Союзфильм не проявлял никакой охоты выполнять свои торжественные обещания.

Для Союзэкрана на первый квартал выделен специальный лимит пленки, для массовой печати (отдельно по Московскому и Ленинградскому кинокомбинатам). Фактически же в счет этих лимитов кинофабрики-«опекуны», распоряжающиеся сами получаемыми от ФОКХТ партиями пленки, мало что дали Союзэкрану. При общем недостатке пленки фабрики показывают «большую» маневроспособность преимущественно за счет невыдачи копий фильм для кинотеатров Союзэкрана.

Еще более яркий и позорный факт: 16 марта по личному распоряжению начальника ГУКФ было специально выделено Союзэкраном 15 тысяч метров пленки, каковая в натуре была привезена представителем Союзэкрана на Ленинградскую копировальную фабрику. Имелось в виду спешно отпечатать на этой пленке **четыре** экземпляра «Грозы» и **три** экземпляра «Королевских матросов».

Казалось бы, главное сделано. Однако зам. управляющего Ленфильм т. **Шостак** вместо разрешения на печать ответил: «За пленку спасибо, а копий печатать вам не будем, так как Союзэкран не совсем рассчитался за прошлый год». Несмотря на то, что ГУКФ **дважды телеграфно** предписал не чинить препятствий, Ленинградская фабрика требуемых копий не печатала. На фабрике в этот момент имелось уже отпечатанных 35 экземпляров «Грозы»; предложение представителя Союзэкрана взять пленку, а взамен выдать готовые копии было отвергнуто. Тов. Шостак оставался непреклонен: делая уступку в части принятия привезенной пленки, он никак не мог согласиться ни на выдачу готовых копий, ни на печатание новых. При этом было сказано много патетических слов о недопустимой привилегии Союзэкрана по сравнению с другими прокатными организациями. Шесть дней упражнялся т. Шостак в красноречии, и лишь после этого Союзэкрану удалось получить шесть копий.

В действиях руководителя Ленфильм, как в зеркале, отразились не только расхлябанность и плохая организация труда копировальной фабрики, не умеющей обеспечить своевременный массовый выпуск Союзэкрана.

Трест Союзэкран в свою очередь не может похвалиться особой оперативностью в работе. Стиснутый в лабиринте фанерных стенок, трест оторван от руководимых им театров, которые, снабжаясь фильмами из двух источников, никак не оправдывают названия образцов.

Надо положить конец возмутительному отношению прокатных организаций и копировальных фабрик к снабжению кинотеатров Союзэкрана. В свою очередь и тресту Союзэкран необходимо так перестроить свою работу, чтобы обеспечить подлинное оперативное руководство кинотеатрами, рассеянными по всей территории СССР.

Б. В—ОВ

„Говорящая бумага“

Техник **Б. П. Скворцов** и кинорежиссер **Б. Ф. Светозаров** изобрели способ записи звука на непрозрачную поверхность (бумагу).

«Говорящая бумага» имеет ряд достоинств. Она — более дешевый и доступный материал, чем целлюлоидная пленка; при записи совершенно отсутствуют шумы, вызываемые дефектами структуры пленки (неравномерность окраски, царапины). Бумага выдерживает свыше трех тысяч, демонстрирует без понижения качества звучания.

Изобретение Скворцова и Светозарова дает возможность размножать запись на бумажной ленте путем типографского печатания.

«Говорящая бумага» будет иметь широкое применение не только в радио, но и в кинематографии. Она даст возможность производить массовое озвучание немых фильм, музыкально оформлять немые фильмы.

Еще в 1932 г. газета «Кино» писала об этом изобретении. Но благодаря бюрократическому отношению к нему со стороны некоторых организаций оно заглохло.

Сейчас, благодаря вмешательству Всесоюзного комитета по делам изобретательства, при СТО ставится вопрос о производстве аппаратов записи на бумагу.

З. В.

ПОБОЛЬШЕ ТАКИХ ОПРОВЕРЖЕНИЙ

В номере 23 нашей газеты, на первой странице, в производственной информации указано, что срок сдачи фильмы «Джаз-комедия» — 25 июня.

Директор 2-й фабрики Московского кинокомбината т. Даревский прислал в редакцию опровержение: «Фильма будет сдана, — пишет тов. Даревский—не 25, как указано в заметке, а 1 июня».

Редакция доводит об этом до сведения читателя. Она охотно и впредь будет печатать подобные опровержения. Редакция надеется, что уже в следующем номере она сможет информировать читателей о том, что «Джаз-комедия» закончена и сдана фабрике.

Ответственный редактор
М. Д. КОРОЛЬ

Издатель — Журнально-газетное об'единение.

РЕДАКЦИЯ: Москва, М. Гнездниковский, 7 тел. 1-91-45.

ИЗДАТЕЛЬСТВО: Москва, Страстной бульвар, 11, тел. 4-68-18 и 5-51-69

Подписная цена: 12 мес.—12 руб., 6 мес. — 6 руб., 3 мес. — 3 руб. Подписка принимается только с текущего месяца Жургазоб'единением (Москва, 6, Страстной бульвар, 11) и повсеместно почтой и отделениями Союзпечати.

ПОЧЕМУ ЛИХОРАДИТ ШОСТКУ?

Шостенская фабрика кинопленки выполнила апрельскую программу лишь на 40 проц., а в первой половине мая скатилась к еще более глубокому прорыву. **Годовой план фабрики поставлен под угрозу срыва.** Нужно немедленно принять меры, чтобы вытянуть Шостенскую фабрику из прорыва, особенно учитывая то обстоятельство, что 80 проц. плана всей кинопромышленности выполняется Шостенской фабрикой.

Одновременно с невыполнением плана возрос и брак в производстве, достигший в мае таких размеров, что фабрика была вынуждена остановить почти все троммеля в основном цехе и сократить выпуск пленки до минимума. За первую декаду выпущена лишь позитивная пленка. Негативной пленки фабрика не выпускала вовсе из-за плохого качества вырабатываемой основы.

В чем же сущность такого положения на фабрике, каковы причины, приведшие фабрику к такому состоянию работы?

Анализ работы фабрики и состояния производства вскрыл причины, дезорганизовавшие деятельность фабрики.

В апреле фабрика выполнила план по изготовлению коллодия на 78 проц., а план по готовой продукции выполнила лишь на 40 проц., т. е. полуфабрикат не был целиком использован для выполнения плана. Уже одно это обстоятельство свидетельствует **о бесхозяйственной системе технологического руководства предприятием.**

Продукция не была выпущена пропорционально полученному полуфабрикату, во-первых, из-за увеличения незавершенного производства на всех стадиях технологического процесса от малоксерского отделения основного цеха до отделочного цеха, во-вторых, благодаря повышенному браку, также снизившему процент выполнения задания.

Эти обстоятельства особенно сильно подчеркивают полное отсутствие на фабрике борьбы за план, за его выполнение. Те же тенденции увеличения размера незавершенного производства наблюдаются и в мае, достигшие в первой половине мая громадной цифры. Брак пленки 50 проц. произошел из-за технологических и технических неполадок в работе **основного** цеха. Участок давно освоенной технологии оказался под ударом, так как количественное накопление ряда отрицательных факторов перешло в плохое качество работы.

В чем причины массового брака в троммельном отделении?

При наступлении жары не уделили достаточно внимания соблюдению стандарта температур в основном цехе, несмотря на имеющийся известный регламент работы цеха и имеющиеся в его распоряжении средства для соблюдения этих условий. Разница температур между фильтрационным и троммельным отделениями достигла почти 10 градусов, чем была нарушена гомогенность массы (коллодия), подаваемого к фильеру троммеля. Смешение коллодия различных вязкостей при отливе на троммеле создало брак, характеризуемый термином «продольные полосы».

Малоксаж нескольких малоксеров на одной битой пленке с последующим смешением полученного коллодия в фильтрационной системе с другим коллодием мог также являться причиной нарушения гомогенности массы и вызвать продольные полосы на основе.

Безобразное состояние некоторых медных лент и желатиновых подложек, многие из которых проработали более 100 дней, также явилось причиной сплошного бракоделия.

Вызвало увеличение брака и неудовлетворительное состояние фильерного хозяйства.

Весь этот комплекс причин указывает **на грубое отступление от регламентированных стандартов производства,** на полное пренебрежение со стороны технического руководства к соблюдению принципа стандартности производства, к планово-предупредительным мероприятиям и, наконец, свидетельствует о полном неучете летних условий ведения производства в цехе.

Совпавшее с этим периодом ухудшение фильтрации коллодия из-за недостачи фильтрационных материалов способствовало увеличению брака по другой категории — «песок в основе». Загрязненное состояние коллоксилиновой тары, находящейся в открытом виде на дворе фабрики и заносимой песком, способствовало своеобразному «обогащению» и без того не слишком качественного коллоксилина, а следовательно, засорению впоследствии и коллодия чрезвычайно трудно отфильтровываемым мелким песком.

К этим недостаткам нужно прибавить совершенно неудовлетворительную в большинстве случаев, работу среднего и младшего техперсонала цеха. Вместо конкретного руководства сменное техническое руководство в цехе фактически ограничивается тем, что «присутствует». Отсюда нередки случаи, когда троммельщики целыми сменами «гонят» брак.

Отсутствие на фабрике борьбы с бракоделами дает широкий простор полной безответственности работающих и росту брака.

Недостатки основного цеха имеют место и в других цехах фабрики, не менее нуждающихся в усилении работы сменного техперсонала, и в перестройке системы заработной платы.

Обследование фабрики показало, что дело не ограничивается нарушением стандарта производства. **На Шостенской фабрике допущено самое откровенное экспериментирование в производстве.** В последнем отделении основного цеха было применено на протяжении периода февраль — апрель **13 форм подслоя** без достаточной их подслойки, не говоря уже о постоянных изменениях в режиме подслойных машин. Это приводило к полной дезориентации работы отделения и вызвало на протяжении всего этого периода брак — сползание эмульсионного слоя. Именно на этой почве контрольно-исследовательская лаборатория фабрики переросла свои функции, что зачастую приводило к подмене технического руководства в цехе и к нарушению принципа единоначалия. Лаборатория стала некритически подходить к работе цехов. А это создает огромную опасность для предприятия в виде угрозы выпуска недоброкачественной продукции к потребителю, а внутри самого производства подрывает борьбу за качество полуфабриката и борьбу с браком в производстве.

Организация учета и технологического планирования производства поставлена на фабрике из рук вон плохо. Учет в цехах, складском хозяйстве, учет бухгалтерии взаимно не увязан, противоречив и выявляет картину полной неразберихи.

Вот сущность основных моментов, приведших Шостку к прорыву в апреле и мае.

ФОКХТ послал на Шостку для ликвидации прорыва ряд основных работников треста и НИКФИ. Однако помощь центра не снимает ответственности с фабрики в выполнении промфинплана.

Всем работникам Шостки необходимо понять, что качество их работы недопустимо для социалистического предприятия и прорыв плана является позором.

Необходима немедленная перестройка всех звеньев аппарата фабрики.

Высокое качество пленки и полное выполнение плана — вот что требуется от каждого работника Шостенской фабрики.

Инженер Н. БЛОНСКИЙ

НА ПЛЕНОЧНОМ ФРОНТЕ

ШОСТКА

Шостенская фабрика по плану должна была ежедекадно выпускать позитивной пленки 1370 тыс. метров и негативной пленки 183,3 тыс. метров.

Выпущено позитивной пленки:

За I декаду мая — 500 тыс. метров или 36,5 проц. плана.

За II декаду мая — 702,5 тыс. метров, или 51,3 проц. плана.

Выпуска негативной пленки за 20 дней мая не было.

ПЕРЕЯСЛАВЛЬ

Переяславльская фабрика по плану должна была ежедекадно выпускать в мае: позитивой пленки — 313,3 тыс. метров и негативной пленки — 56,7 тыс. метров.

Выпущено позитивной пленки:

За первую декаду мая — 146,7 тыс. метров, или 46,8 проц. плана.

За вторую декаду мая — 258,8 тыс. метров, или 82,6 проц. плана.

Выпуска негативной и ацетатной пленки за 20 дней мая не было.

Уполн. Главлита В—81612.

Типография газеты «За индустриализацию», Москва, Цветной бульвар, 30.